This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

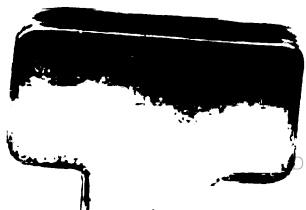
https://books.google.com

Princeton University Library
32101 073590083

4081
.162
no.8-10

Library of

Princeton University.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE STIFTERDENKMÄLER DER ABTEIKIRCHE MARIA LAACH IM 13. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES ALTEN MÖNCHTUMS UND DES BENEDIKTINERORDENS

HERAUSGEGEBEN VON

ILDEFONS HERWEGEN O. S. B.
ABT VON MARIA LAACH, DR. JUR. H. C.

HEFT 8

MÜNSTER IN WESTF. 1921
VERLAG DER ASCHENDORFFSCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

Digitized by Google

DIE STIFTERDENKMÄLER DER ABTEIKIRCHE MARIA LAACH

IM 13. JAHRHUNDERT

VON

P. ADALBERT SCHIPPERS

BENEDIKTINER DER ABTEI MARIA LAACH

MIT EINEM VORWORT DES HERAUSGEBERS UND 21 ABBILDUNGEN

MÜNSTER IN WESTF. 1921

VERLAG DER ASCHENDORFFSCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Aschendorffschen Buchdruckerei, Münster i. Westf.

Digitized by Google

Zur Einführung.

Mitten in der allmählichen Umformung der antiken Basilika in den germanischen Baugedanken des gotischen Schemas steht die Abteikirche von Maria Laach als ein glänzendes Beispiel für die Entwicklungsetappe der christlichen Architektur auf dem Wege vom Lateran zum Kölner Dom um 1100. Nicht nur im Grundriß zeigt sie die fränkische Fortbildung des basilikalen Baukörpers in dem Querschiff, der Doppelchoranlage und besonders in dem Vierungsquadrat als Maßeinheit, sondern auch im Aufriß tritt neben die antike Horizontale des Langhauses die germanische Vertikale der reichen Turmanlagen, im Inneren die starke Wandgliederung durch Lisenen und der gewaltige Akzent der aufstrebenden Pfeiler und Halbsäulen. Herrscht hier auch noch der Zentralgedanke der antiken Basilika, der die Gemeinde wie in unsichtbarer Prozession zum Altare führt, so tut doch gerade die Laacher Klosterkirche als der erste planmäßige Gewölbebau in Deutschland den entscheidenden Schritt der höchsten Aussprache germanischen Formwillens — der Gotik — entgegen.

Wie hier das scharfe Nebeneinander von antikem Rhythmus und germanischer Dynamik eine wundervolle und in ihrem Gegensatz so malerische Einheit geschaffen hat, so auch in dem kleinen Kunstwerk, über dem sich die Westapsis wölbt und dem der weitaus größte Teil des vorliegenden Buches gewidmet ist, in dem Grabmal des Pfalzgrafen Heinrich.

Auch hier ist der Sarkophag in seiner Form und Gliederung überliefertes Gut der Antike. In den Einzelheiten, zumal in dem Ornament, versucht sich schon die Gotik in ihren Anfängen, aber doch schon deutlich genug, um die dem antiken Naturgefühl entgegengesetzte Neigung zu abstrakter Stilisierung erkennen zu lassen. Noch viel eindringlicher zeigt diese germanische Tendenz der Abwendung von der Natur das plastische Bildnis des Pfalzgrafen. Als liegende Grabfigur ist es gleichfalls ein Erbe der Antike, aber die Art der Stilisierung steht im Gegen-

577376

14087
.162
no.3-10

Digitized by Google

satz zur organischen Stilisierung der Klassik von innen heraus, sie ist mechanisch und von dem germanisch-gotischen Kunstwillen diktiert. Sie schließt das Auge vor der Natur, überläßt sich der Führung der abstrakten Idee, vermag aber das dynamische Element der Bewegung durch die Behandlung des Haupthaares und der Gewandfalten derart zur Geltung zu bringen, daß man die Naturfremdheit des Bildnisses darüber vergißt.

Ähnliches ist über den Baldachin zu sagen, der ursprünglich den Laacher Hochaltar, heute das Pfalzgrafengrab überwölbt. Schon im heidnischen Kultus der Antike bekannt, hat das Altarziborium in der christlichen Basilika eine typische Ausbildung erfahren, an die sich auch der Laacher Meister angelehnt hat. Das dynamische Moment tritt aber hier so stark in den Vordergrund, daß man mit Recht von romanisch-barocken Formen sprechen kann, die doch ihrem innersten Wesen nach gotisch sind.

So hat der neue Kunstgedanke der Gotik — der germanische Wille zur Bewegung — in dem Grabmal des Pfalzgrafen einen seiner schönsten Triumphe gefeiert, um so wirkungsvoller, als unter der neuen Formensprache der ruhige, abgeklärte, monumentale Rhythmus der Antike als die Grundlinie noch immer erkennbar bleibt.

Für diese Gedankengänge wird der Verfasser unserer Monographie auf dem Wege exakter Forschung die Unterlagen beibringen.

Es ist mir eine besondere Freude, die vorliegende Arbeit als eine Frucht Laacher Studien den Lesern unserer „Beiträge“ darbieten zu können.

Daß es möglich wurde, sie in der heutigen schweren Zeit zu drucken, verdanke ich der brüderlichen Unterstützung amerikanischer Benediktiner, ganz besonders der Großherzigkeit der Hochwürdigsten Herrn Äbte Frowin Conrad von Conception Abbey (Missouri), Athanasius Schmitt von St. Meinrad's Abbey (Indiania) und Petrus Engel von St. John's Abbey, Collegeville (Minnesota), denen ich meinen herzlichsten Dank dafür entbiete. Wenn uns die Hilfe unserer Ordensbrüder jenseits des Ozeans erhalten bleibt, hoffe ich, die Fortsetzung der „Beiträge“ sichern zu können.

Abtei Maria Laach, Weihnachten 1920.

Der Herausgeber.

Digitized by Google

Vorwort des Verfassers.

Die nachfolgende Abhandlung hat die philosophische Fakultät der Universität Frankfurt a. M. als Dissertation genehmigt. Bei der Drucklegung wurden hier und da einzelne Stellen unwesentlich erweitert. Allen meinen Lehrern, besonders den Herren Professoren Kautzsch und Schrader in Frankfurt a. M., Wölfflin und Frankl in München spreche ich auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank aus für die reiche wissenschaftliche Förderung, die ich von ihnen empfangen habe. Vor allem hat mich Herr Geheimrat Prof. Dr. R. Kautzsch durch seine nie versagende Hilfsbereitschaft auch im persönlichen Verkehr in hohem Grade verpflichtet.

Meinem hochwürdigsten Herrn Abt, Dr. Ildefons Herwegen, verdanke ich die Aufnahme in die „Beiträge". Dadurch gelang, was die Ungunst der Gegenwart den leistungsfähigsten Fachzeitschriften versagte, Text und Abbildungen der Abhandlung in dem jetzigen Umfange zu veröffentlichen. Zwei Laacher Künstler wirkten mit als Photograph und Zeichner. Ihre Vorlagen wurden von der graphischen Anstalt Brend'amour, Simhart & Co., München, vortrefflich auf die Platte gebracht. Nicht geringere Anerkennung verdient das Entgegenkommen des Verlags. Allen gebührt für ihr Zusammenwirken wärmster Dank.

Frankfurt a. M., den 2. August 1921.

P. Adalbert Schippers O. S. B.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

1. Die Stifterteppiche 1
2. Das Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs II. 12
3. Der Baldachin über dem Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs II. . . . 43

Abbildungen.

1. Titelbild. Kopf der Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. († 1095). Taf. I.
2. Stifterbildnisse im Ostchor des Münsters zu Neuß (nach P. Clemen, Die roman. Monumentalmalerei, S. 472). Taf. II. (S. 4/5.)
3. Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs II. mit dem Baldachin im Westchor. Taf. III. (S. 12/13.)
4. Sarkophag und Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Aufnahme Rose, Bonn a. Rh.). Taf. IV. (S. 18/19.)
5. Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Vorderansicht). Taf. V. (S. 22/23.)
6. Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Profilansicht). Taf. VI. (S. 28/29.)
7. Maßwerk des Sarkophags 34
8. Stoffmuster des pfalzgräflichen Leibrockes 37
9. Kopf der Madonna von Kendenich (Aufnahme des Schnütgen-Museums in Köln). Taf. VII. (S. 40/41.)
10. Madonna der Johanneskirche in Lüttich. Taf. VII. (S. 40/41.)
11. Wappen der Abtei Maria Laach im Stil des 13. Jahrh. 42
12. Querschnitt durch den Baldachin des Grabdenkmals 45
13. Rippenprofil vom Baldachin 46
14. Schlußstein 47
15. Entwicklung der Giebelranken 49
16. Konstruktionsprofil des Ziboriums 52
17. Ziborium 53
18. Ziborium im Ostchor 57
19. Querschnitt durch die Zwerggalerie (Brüstung) 59
20. Grundriß des Ostchores mit Ziborium und ehemaligem Bodenbelag . . 61
21. Schnitt durch den Scheitel der Kleeblattbogen 62

Digitized by Google

1. Die Stifterteppiche.

Hundertzwanzig Jahre waren verflossen, als das Münster am See durch den Ausbau der prachtvollen Westturmgruppe und der stimmungsvollen Vorhalle mit immer steigendem Kunstsinne unter Abt Albert (1199—1217) seine architektonische Vollendung erhielt. Dieses Ereignis muß bei den Laacher Benediktinern zu froher Selbstbesinnung angeregt haben. Wir erkennen ihre Stimmung aus einem eigenartigen Plane, der damals verwirklicht wurde. Es entstand das Verlangen, die namhaftesten Stifter und Förderer der ecclesia lacensis im Bilde zu sehen und festzuhalten. Man schuf sich eine Klostergeschichte auf Wandteppichen.

Zur ersten Gruppe kam bald eine zweite. Sie schilderte den heftigen Kampf, den Abt Albert mit dem benachbarten Grafen Gerhard von Nürburg-Are wegen der Dingvogtei auszufechten hatte.

Von diesen bedeutsamen textilen Kunstwerken ist uns leider nichts mehr erhalten als die Inschriften der Stifterteppiche und die sichere Nachricht, daß die Vogteiteppiche mit den anderen im 17. Jahrhundert noch vorhanden waren. An der Hand der Inschriften können wir uns von den Stifterteppichen eine ziemlich klare Vorstellung machen und sie verdienen im Zusammenhang mit dem Grabmal Pfalzgraf Heinrichs eingehende Berücksichtigung. Beide Kunstwerke gingen nicht nur teilweise aus derselben Gesinnung hervor, sondern sie waren auch äußerlich durch verwandte Darstellungen miteinander verknüpft. Ich gebe hier die Inschriften, wie sie uns durch die Laacher Schriftquellen überliefert worden sind [1]).

In tapetiis vero illis quas Albertus abbas curavit fieri sub singulis figuris hi legebantur versus:

---

[1]) Vgl. P. Richter, Die Schriftsteller der Benediktinerabtei Maria Laach, in: Westdeutsche Zeitschr. für Geschichte und Kunst XVII, I 41 ff.

Digitized by Google

Fons et origo boni [1]), lux sidereae regioni,
Suppliciter proni damus ista tuae ditioni
Dona, tui doni non ingrati dationi;
Unde evi throni speramus in aede reponi,
Qua meruere boni felices esse coloni.
Templum fundantes benedic et inhabitantes.
Hadwigis comitissa offerens chorum dicit:
Suscipe virgo pia munus quod reddo Maria.

Mengottus, Ernestus, Erluwinus dant Adenhan.
Sibertus, Joannes, Rudulphus et Henricus dant Budenhart.
Mechtildis, Joannes, Margareta et Joannes dant Evernach.
Henricus burggravus, Berta, Joannes filius dant argenteam amphoram ac scyphum cum pecuniis coopertum.
Gerardus de Hohstaden dat medietatem laci.
Rupertus de Ryneck dat curtim.
Wilhelmus palatinus . . . . . .
Et haeres maiorum confirmo dona meorum.
Sifridus palatinus et Gertrudis eius uxor dat in Brabant Overhoven, Under Meylen, castrumque destrui facit scilicet Laich.
Henricus palatinus ac eius uxor Aleidis palatina offerunt Bedendorf, Reida, Belle, Kruft, Alkene.
Iungat in aede patris nos haec domus unice matris [2]).

Die Inschriften lassen zunächst keinen Zweifel über die Zahl der dargestellten Bilder. Entsprechend den zehn verschiedenen Vermächtnissen, die in zehn Sätzen aufgezählt werden, haben wir uns auch zehn bildliche Darstellungen zu denken. Sie führten 22 Stifter und Wohltäter, 16 Männer und 6 Frauen einzeln oder in Gruppen zu zwei, drei und vier Figuren vor. Ikonographisch dürfen wir uns dieselben so vorstellen wie die gleichzeitigen gemalten Stifterbilder im Ostchor von St. Quirin

[1]) Die Worte „Fons et origo boni" begegnen in verschiedenen mittelalterlichen, liturgischen und anderen Hymnen und gehen höchstwahrscheinlich auf Boethius, Consolatio philosophiae, IV metrum 6, v. 36; III metrum 9, v. 23 zurück. (Diesen Hinweis verdanke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Professor Dr. Fedor Schneider, Frankfurt a. M.)

[2]) Die Collectanea des Laacher Historikers J. Schöffer († 1652) setzen hinzu: Item in atrio ante ianuam ecclesiae habentur hi versus:

Vir pius Adleidis comes Henricus fuit aedis
Huius fundator. Sit Christus in hac habitator;
In commune datum tibi virgo puerpera gratum.

Die hier aufgeführten Stifter und Schenkungen werden auch in der Bestätigungsbulle Innozenz' II. für unser Kloster v. J. 1139 genannt, mit Ausnahme von Gräfin Hedwig, Burggraf Heinrich und Rupert von Rheineck. Mittelrheinisches Urkundenbuch I 560. Hedwig von Are trat erst später unter dem 2. Abt Fulbert, 1152—1177, zum Kloster in Beziehung.

Digitized by Google

zu Neuß, in denen man Graf Eberhard von Kleve und seine Gemahlin Berta vermutet [1]). Man beachte das verschiedene, den beiden Geschlechtern angemessene zeremonielle Verhalten bei derselben religiösen Handlung. Der Graf in langen, wallenden Gewändern trägt auf der Linken ein Chormodell, während die gesenkte Rechte ein Spruchband hält. Die schreitende Gestalt wendet sich leicht nach rechts, wobei sie etwas in die Knie sinkt, als wolle sie das Chormodell mit ritterlicher Reverenz Gott oder dem Patron der Kirche überreichen. Die gekrönte Gräfin kniet mit zwei etwas kleineren Begleiterinnen auf beiden Knien und hält auf den ausgestreckten Händen dasselbe Chormodell mit einem Spruchband. (Abb. 2.)

Diese betende Haltung beim Opfer, die ich für die männlichen und weiblichen Laacher Figuren ähnlich wie in Neuß annehmen möchte, ist auch in den Inschriften ausgedrückt. Zunächst durch die Präsensform der Worte offerentes, offerens, dant, dat, womit angedeutet wird, daß die Handlung des Opferns dargestellt war. Vor allem aber geht das aus dem mit Ausdruck geladenen Weihegebet hervor. Nach der feierlichen, klassischen Anrede an Gott: Fons et origo boni, lux sidereae regioni, heißt es: suppliciter proni damus ista tuae ditioni dona. Diese Worte wurden sicher von den Figuren durch die entsprechenden Gesten und Gebärden begleitet. Es muß ein ergreifender Anblick gewesen sein, die 22 Stifter bei dieser Opferhandlung im Bilde zu schauen!

Das Weihegebet umfaßte die fünf ersten, durch Kettenreime miteinander verschlungenen Hexameter der Inschriften und zog sich unter die zehn einzelnen Bilder, sub singulis figuris, hin. Es war in zehn Halbverse zerlegt und bildete besonders durch die phonetische Stilisierung der Kettenreime ein Band, das den ganzen Zyklus kräftig zusammenschloß. Die Stifter geben darin gemeinsam der Hoffnung Ausdruck, daß sie zum Lohne für ihre Gaben dereinst das Bürgerrecht der ewigen Gottesstadt erlangen werden.

Wie die Neußer Stifterfiguren mit Spruchbändern versehen sind, so waren es auch die Laacher. Der Text der Inschriften bezeugt es ja ausdrücklich für die Gräfin Hedwig: Hadwigis comitissa offerens chorum dicit: Suscipe virgo pia munus quod

[1]) P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 469—474, Abb. 341, S. 472, Tafelband (1905) Taf. 62.

Digitized by Google

reddo Maria. Das „dicit" konnte nur durch ein Spruchband zum Ausdruck gebracht werden. Es ist selbstverständlich, daß auf demselben nur der Vers stand. Die vorhergehenden Worte sind Erklärungen des Aufzeichners. Ebenso weisen die Verse, die Pfalzgraf Wilhelm in den Mund gelegt werden, auf ein Schriftband hin. Diese beiden gesicherten Beispiele gestatten aber den Schluß, daß alle Figuren mit Spruchbändern versehen waren und daß somit die übrigen acht kleinen Sätze nur den Inhalt der entsprechenden Verse angeben.

Der Plural „in tapetiis" fordert zum mindesten die Annahme von zwei Teppichen. Über diese Zahl hinauszugehen, scheinen mir die zwei noch übrigen Verse zu verbieten, die die zehn kleinen Sätze einrahmen. Der Platz, den sie in der Aufzeichnung der Inschriften gefunden haben, deutet darauf hin, daß sie ursprünglich wie das Weihegebet in Halbverse zerlegt waren und die Schmalseiten von zwei Teppichen mit je fünf Bildern besetzten.

Der ausgesprochen religiöse Charakter, den diese Stifterteppiche an sich trugen, löst m. E. auch die Frage nach dem Ort, wofür sie bestimmt waren. Derselbe ist übrigens in den Inschriften ausdrücklich genannt in den Worten: templum fundantes, haec domus unice matris. Unter der letzten Bezeichnung haben wir in erster Linie die der Mutter Gottes formell geweihte Kirche zu verstehen. Zum Kreuzgang, zum Kapitelsaal oder zum Refektorium würden die Figuren in der liturgischen Haltung, wie wir sie uns nach den obigen Ausführungen denken müssen, nicht passen. Nur zur Kirche.

Hier aber war der Chor der geeignetste Platz. Das segensreiche Zusammenwirken der Stifter und Mönche, wovon das Kloster als lebendige Schöpfung dastand, konnte nirgendwo eindrucksvoller und anschaulicher zum Ausdruck gebracht werden als an der Stätte, wo die Mönche täglich ihre vornehmste Pflicht, die Feier der Liturgie erfüllten, im Chore. Wie wir uns nach den bisherigen Darlegungen den ganzen Zyklus der Figuren mit den Inschriften auf zwei Rücklaken verteilt im Chore zu denken haben, zeigt der Seite 8—9 folgende Rekonstruktionsversuch.

Zunächst einige Erläuterungen über die Anordnung der Figuren und Inschriften in der erwähnten Rekonstruktion. Die chronologische Reihenfolge der Stifter und Wohltäter beginnt

Digitized by Google

in der Aufzeichnung der Texte von rückwärts. Die Bilder der Gründer des Klosters befanden sich naturgemäß auf der Klosterseite und zwar an erster Stelle im Osten. Ebenso hat Gräfin Hedwig von Are einen bedeutungsvollen Platz vor dem Presbyterium, wovon sie als Vollenderin ein Modell auf den Händen trug [1]).

Bei der Verteilung der Inschriften habe ich mich ganz an die Reihenfolge der Texte gehalten. Der Aufzeichner begann mit den Unterschriften unter den Figuren (fons et origo boni), weil sie das Thema des ganzen Zyklus enthalten. Am Ende des nördlichen Teppichs angelangt, ging er von den Unterschriften zu den unmittelbar daneben beginnenden Randinschriften über (templum fundantes). Darauf ließ er die Texte der Spruchbänder auf demselben Teppich folgen. Er begann mit Hedwig von Are und ging dann rückwärts bis zu Heinrich und Adelheid. Den Schluß bildete die hier beginnende Randinschrift (iungat in aede patris). Die zehn kurzen Sätze am Kopf der einzelnen Bildfelder hat man sich in Versen auf Spruchbändern in den Händen der Stifterfiguren zu denken.

Diese Rückwandteppiche verliehen dem Laacher Chor unstreitig einen überaus sinnreichen und stilvollen Schmuck. Man muß jedoch nicht annehmen, daß dieselben täglich ausgehängt waren. Vielmehr entsprach es einer feststehenden Gewohnheit, daß der im ganzen Mittelalter so sehr beliebte Teppichschmuck nur bei festlichen Anlässen aus dem Kirchenschatz hervorgeholt wurde [2]).

---

[1]) Im Chore selbst setzten ihr fünfzig Jahre früher die Laacher Mönche auf dem Abakus eines Kapitells der Ostapsis folgende Dankesinschrift:

Prolepotens virgo petimus pro munere largo:
Da tibi submisse celos Hedwich comitisse.

[2]) Als Beleg erinnere ich an die oft erwähnte Stelle der bald nach der Mitte des 13. Jahrh. entstandenen Mainzer Chronik, welche die textilen Schätze des Mainzer Domes etwa hundert Jahre vor der Abfassung der Chronik aufzählt. Erant ibi purpurarum pretiosarum tante copie, ut diebus festivis totum monasterium (Münster), cum sit tamen longum et latum, intrinsecus tegeretur, et tamen adhuc superfuerunt. Erant tapetia et dorsalia mira picture varietate distincta, que operis subtilitate et pulchritudine animos intuentium admiratione delectabant. Preter ista erant et alia, que super pavimentum templi et scamna et coram altaribus sternebantur. Böhmer, Fontes rerum Germanicarum II, Stuttgart 1845, 254. Vgl. die Zusammenstellung weiterer Zeugnisse aus dem Mittelalter bei P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, 725—739, mit Abb.

Digitized by Google

Von figuralen Chorteppichen besitzt der Domchor zu Halberstadt heute noch drei höchst seltene Beispiele aus dem 12. Jahrhundert: den Teppich Karls des Großen, den Engelteppich und den Apostelteppich [1]). Die letzteren sind 9—10 m lang und 1,20 m breit und geben damit schon ihre ursprüngliche Bestimmung als Rücklaken für den Chor deutlich zu erkennen. Ja es läßt sich auch ein Beispiel von Chorteppichen anführen, die wie die Laacher zeitgenössische, profane Stoffe darstellten. Die Chronik von Herrenzimmern berichtet, daß die Gräfin Elisabeth von Teck nach 1100 mit ihren Frauen Teppiche anfertigte. Diese schilderten die Geschichte der Wallfahrt der drei Brüder von Zimmern, der Schwäger der Gräfin, nach Jerusalem und schmückten die Rückwände des Chores von Herrenzimmern [2]).

Dagegen nehmen die Laacher Chorbehänge unter den Stifterdenkmälern, die durch die Neubelebung des Ahnenkultes im 13. Jahrhundert stark anwuchsen, eine Ausnahmestellung ein. Es ist lehrreich, die bekanntesten Beispiele und Zyklen den Laacher Denkmälern zum Vergleich an die Seite zu stellen. In der Vorhalle des Speirer Domes wurden, leider zu unbekannter Zeit, vergoldete Erzbilder der salischen Kaiser und der Kaiserin Agnes über dem Portal des Domes angebracht, die vermutlich im Brande von 1450 zugrunde gingen [3]). Die beiden gemalten Stifterbildnisse im Ostchore von St. Quirin in Neuß, die mutmaßlichen Gründer des dortigen Benediktinerinnenklosters im 9. Jahrhundert, Graf Eberhard von Kleve und seine Gemahlin Berta, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts erwähnte ich schon. In der Schloßkirche zu Quedlinburg wurden die älteren

[1]) M. Creutz hat die richtige Benennung „Engelteppich" eingeführt, aber übersehen, daß dieser eine sinnvolle Parallele zum Apostelteppich bildet. Engel und Apostel sind nicht nur philologisch gleichbedeutend mit Gesandter, sondern die Engel hatten im Alten Testamente auch eine ähnliche Aufgabe wie die Apostel im Neuen Bunde: Accepistis legem in dispositione angelorum (Apostelgeschichte 7, 53). Die Wahl dieses Themas für Chorteppiche mag angeregt worden sein durch die Psalmstelle: in conspectu angelorum psallam tibi (Ps. 137, 1). Siehe auch H. Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919, 50—62.

[2]) Zimmernsche Chronik: Bibl. d. literar. Vereins Stuttgart, XCI, 98; 2. Aufl. 106. Ruine Herrenzimmern bei Rottweil in Württemberg. Erwähnung verdient hier auch die umfangreichste Schilderung zeitgenössischer Geschichte auf dem 70 m langen und 50 cm breiten Teppich von Bayeux in der Normandie aus dem Ende des 11. Jahrh. im Museum der Stadt, der die Eroberung Englands durch den Normannenherzog Wilhelm († 1087) darstellt.

[3]) W. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speier, Berlin 1893, 142.

Digitized by Google

plastischen Grabfiguren der Abtissinnen aus dem 11.—12. Jahrh. im dreizehnten zu einer stattlichen Reihe ergänzt. Zur selben Zeit erhielten die Grabstätten der Wettiner auf dem Petersberg bei Halle zehn Erzfiguren. Seit 1250 ließ Ludwig der Heilige in St. Denis 16 Sarkophage zu Ehren der alten fränkischen und französischen Könige aufstellen, die nach seinem Tode weiter vermehrt wurden. Wir haben wenigstens einen Zyklus von Stifterbildern, der die Grundidee der Laacher Werke in bezug auf die allgemeine Aufstellung der Figuren verkörpert. Das sind die berühmten 12 plastischen Monumentalbildnisse der Stifter im Naumburger Westchor. Während wir aber hierin eine fühlbare Äußerung des Ahnenkultes erblicken müssen, entsprangen die Laacher Denkmäler dem originellen Gedanken, die Klostergeschichte in Bildern darzustellen. Es wäre nicht überraschend, wenn die Anregung hierzu von dem bedeutsamen Mosaikbilde des Abtes Gilbert († 1152) ausgegangen wäre [1]).

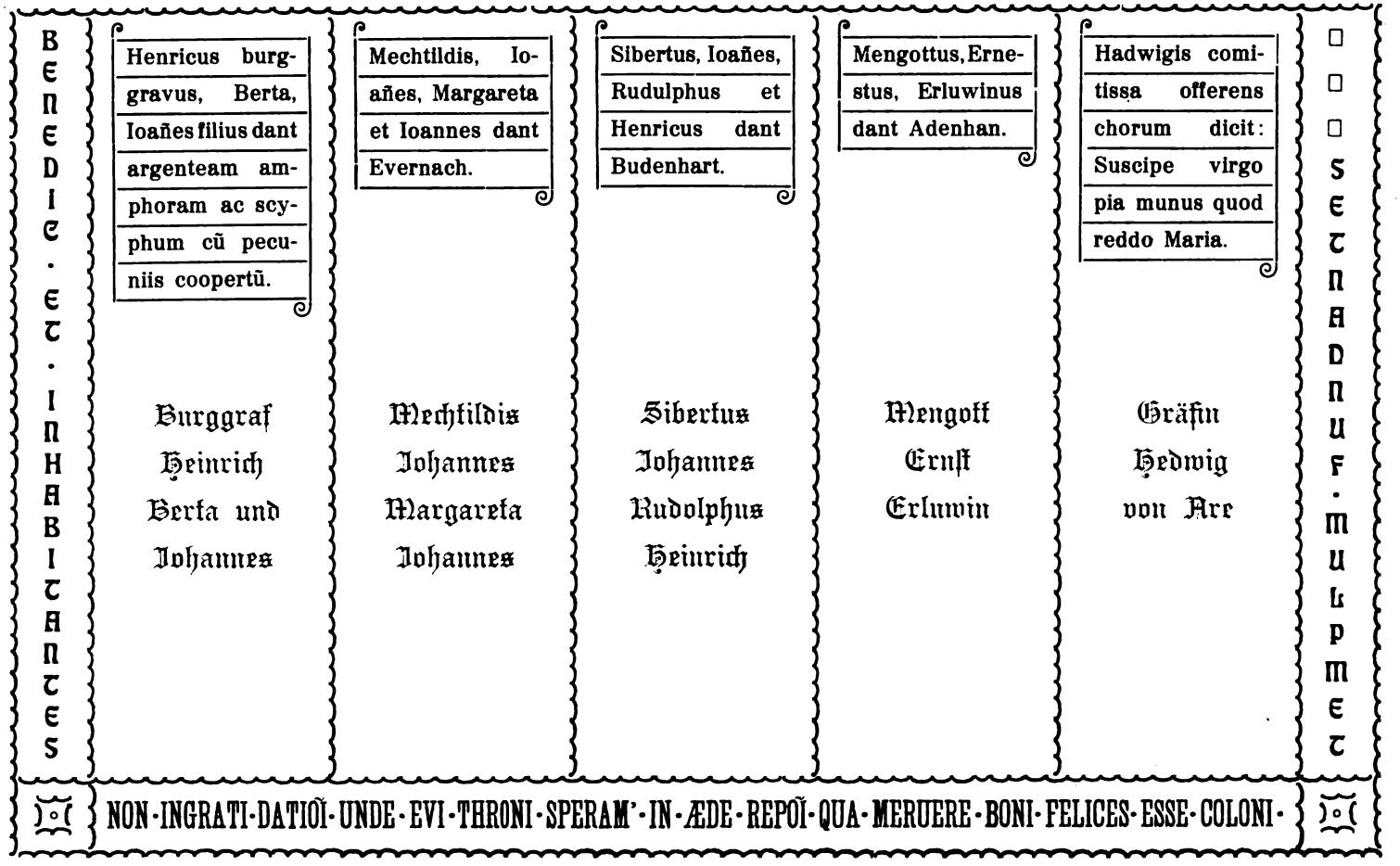
Neben dem Stifterzyklus stellten andere Teppiche die allerneueste Klostergeschichte dar, dieses Mal das dunkle Gegenstück zu den erhebenden Bildern im Chore. Der benachbarte Graf Gerhard von Nürburg-Are war durch Kapitelsbeschluß zum Ding- oder Gerichtsvogt gewählt worden und hatte als solcher an den Dingtagen unter den Leuten und Grundholden des Klosters Recht zu sprechen. Ohne jedoch die Schranken seiner Befugnisse zu beachten, erlaubte er sich die willkürlichsten Ausschreitungen gegen die Leute und Besitzungen durch Forderung ungebührlicher Dienste und Abgaben. Als Gerhard die verdiente Entsetzung von seinem Amte nicht anerkennen wollte, zog ihn Abt Albert vor den Erzbischöfen von Köln und Trier zur Verantwortung, überführte ihn seines Unrechtes und zwang ihn zur urkundlichen Verzichtleistung auf die Dingvogtei (1209). Hanc tragoediam, so berichten die Laacher Geschichtsquellen des 16.—17. Jahrh., Albertus una cum aliis vel fundationis vel donationis historiis, pacatis iam sopitisque iurgiis, ne obliterata in oblivionem irent, in haec quae visuntur peristromata texere fecit.

Die Vogteiteppiche werden vor allem zwei Szenen geschildert haben, einerseits die Gerichtsverhandlung vor den Schutzherren des Klosters und dem versammelten Laacher Konvente

[1]) Abb. bei P. Adalbert Schippers O. S. B., Maria Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrhundert, Trier 1911, 41.

Digitized by Google

Nördliche Chorseite



Wes-

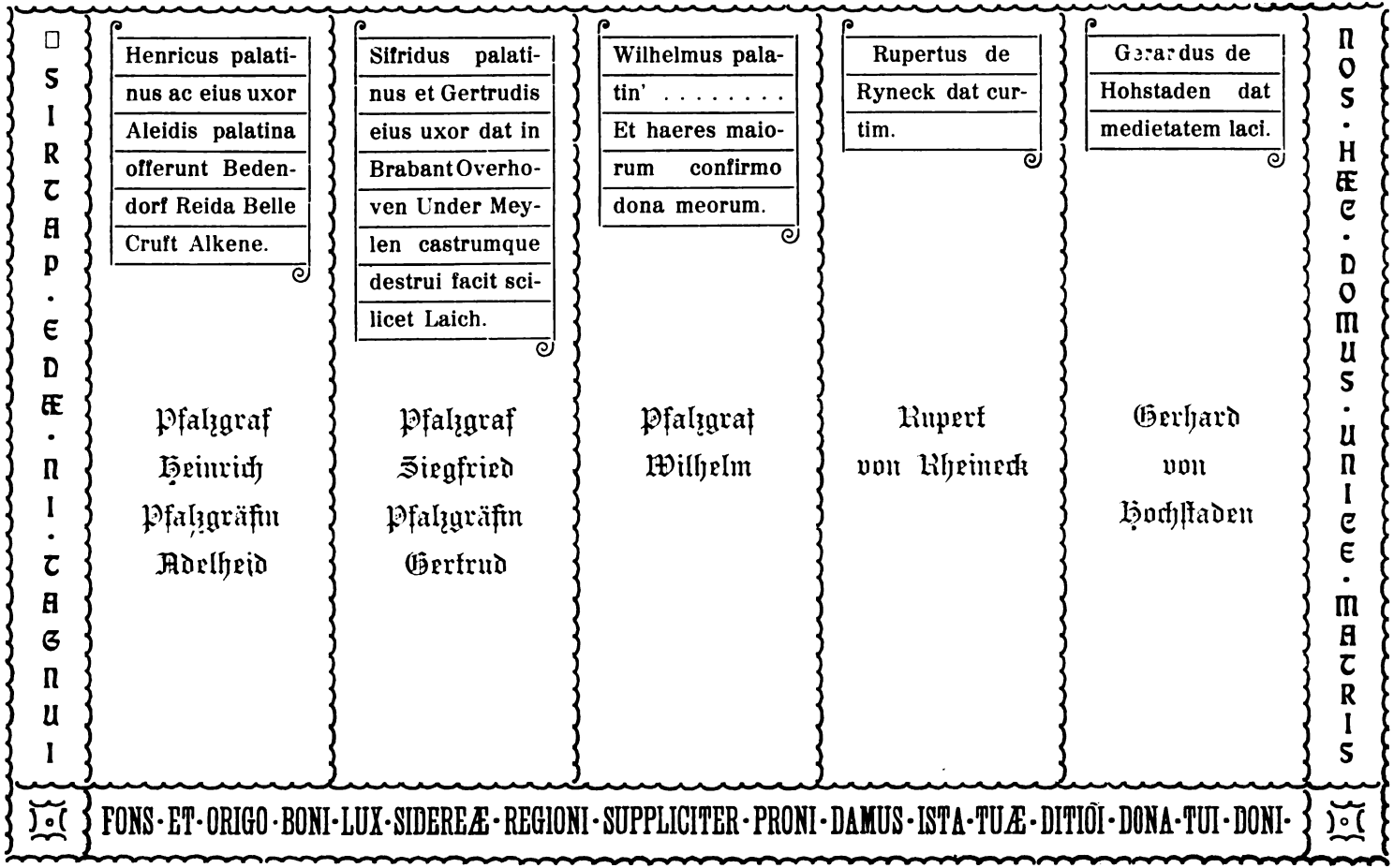
Os-

Versuch einer Rekonstruktion

Digitized by Google

Südliche Chorseite

der Laacher Stifterteppiche im Chore.



Digitized by Google

im Kapitelsaal, anderseits die Verzichtleistung Gerhards auf die Dingvogtei in die Hände der rheinischen Kirchenfürsten. Auch von Einzelheiten der Darstellung können wir uns an der Hand der beiden erhaltenen Urkunden vom 15. Dezember 1209 einen wahrheitsgetreuen Begriff machen [1]). Der gerichtlichen Verhandlung wohnten als offizielle Zeugen bei 9 geistliche Würdenträger und 23 Grafen und Ritter. Hierbei muß es zwischen den streitenden Parteien zu heißem Wortwechsel gekommen sein, da Gerhard von Are erst „post multas altercationes" die verdiente Absetzung anerkannte.

Jedoch der Sieg der bedrängten Laacher Benediktiner war nur ein halber. Durch Überweisung von sechs Erblehen an Gerhard und Bezahlung von 260 Mark mußten sie sich von ihrem Bedrücker förmlich loskaufen. Nicht genug damit. Vier Jahre nachher, 1213, konnte der Sohn Gerhards, Theoderich von Malberg, dasselbe Manöver wiederholen. Es traf ihn zwar dafür der Bannstrahl des Erzbischofs Johann von Trier, aber auch Theoderich mußte für den Verzicht auf seine Ansprüche mit der Bezahlung von 130 Mark entschädigt werden. Erst auf dem Hintergrunde dieser Vorgänge können wir die Stimmung von zwei damals entstandenen leoninischen Hexametern nachempfinden, die wir uns in irgendwelche Beziehung zu den Vogtei teppichen denken müssen:

Quas sacras aedes pietas construxit avorum
Has nunc haeredes devastant more luporum.

Das war allerdings das gerade Gegenteil von dem, was die Chorteppiche darstellten, und wir müssen staunen über die charaktervolle, unbeugsame Wahrheitsliebe und Offenherzigkeit, womit man diese Tagesereignisse durch die textile Kunst verewigte. Daß diese Werke für den Kapitelsaal bestimmt waren, darüber wird man keinen Augenblick zweifeln können. Hier sollten sie nicht bloß als Schmuck, sondern vor allem als dauernde Lehre und Warnung den Laacher Benediktinern lebendig vor Augen stehen.

O virum praeclarum! ruft eine Laacher Stimme des 17. Jahrh. in Bewunderung für Abt Albert aus, solent magnates haec tapetia vel pro sua antiquitate vehementer admirari, cum nobis interim omnia ista usu vilescant. Beide Umstände scheinen bald darauf für unsere Bildteppiche verhängnisvoll geworden zu sein. Die

[1]) Mittelrh. Urkundenbuch Nr. 247 und 248.

Digitized by Google

Chronik Gussenhovens (um 1770) berichtet auf Grund der Annalen Schöffers († 1652), daß nach der Einnahme von Koblenz durch die Schweden (Juli 1632) die Laacher Wandbehänge wegen ihres seltenen Alters von einem französischen Befehlshaber auf die Festung Ehrenbreitstein geschafft worden seien. Von dort sind sie nie wieder zurückgekehrt.

Mehr als die deutsche Kunst hat die Abtei Maria Laach an ihnen eine einzigartige Illustration ihrer mittelalterlichen Geschichte und bedeutsame Zeugnisse ihrer einstigen Blüte verloren.

Zu Beginn des 13. Jahrh. war somit das einsame Kloster am See eine weithin leuchtende Pflegestätte rheinischer Kunst. Der Erbauer des Paradieses und geistige Urheber der Bildteppiche, Abt Albert, erhielt später den Ehrentitel „venerabilis templi dei cosmeta". Nach seinem Hinscheiden trat zum Teil infolge allgemein wirkender Ursachen ein Niedergang der wirtschaftlichen Verhältnisse ein, aus dem erst das hervorragende Verwaltungstalent Theoderichs von Lehmen (1256—1295) die Abtei dauernd herauszuführen vermochte. Mit dem Wohlstande zog auch die inzwischen geflohene, alte Freundin der Mönche, die Kunst, wieder ins Kloster ein. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß eines der bedeutendsten Kunstwerke, die Theoderich in Auftrag gab, wieder der Verherrlichung der Stifter dienen sollte. Ich meine das Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs, in dessen Bemalung auch die Figuren der Pfalzgräfin Adelheid, Pfalzgraf Siegfrieds und seiner Gemahlin Gertrud wieder auf-auftreten, die uns bereits auf den Teppichen begegneten.

Digitized by Google

2. Das Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs II.

Bevor wir an die Betrachtung des Denkmals selber herantreten, ist zum Verständnis der Ausführungen ein kurzer Überblick über die Geschichte der Grabstätte des Laacher Stifters notwendig.

Pfalzgraf Heinrich II. starb am 23. Oktober 1095 und wurde im Kreuzgange des Klosters vor dem Portal des Kapitels begraben. Als der Geschichtschreiber der Historia palatina, Tolner, im Jahre 1699 die Stiftung der Pfalzgrafen am See besuchte, sah er die Grabstätte noch durch eine mächtige Steinplatte bezeichnet. Sie ist uns höchstwahrscheinlich noch erhalten in dem 2 m langen Grabstein aus Lava, dessen Abbildung ich vor einigen Jahren veröffentlichte [1]). Die befremdende Tatsache, daß das erste bescheidene Grabmonument Heinrichs keinerlei Inschrift aufweist, kann ich nun einigermaßen erklären. Es sind uns nämlich zwei Epitaphien auf den Stifter überliefert, wovon eines ganz sicher zum späteren Sarkophag gehört. Danach drängt sich die Annahme auf, das andere mit der ersten Grabstätte im Kreuzgang in Verbindung zu bringen. Das Epitaph war entweder auf die Platte gemalt oder auf einer Tafel an der Wand neben dem Grabe angebracht. Später wenigstens, um 1538, hat man beide Epitaphien am Grabmal in der Kirche auf einer Tafel vereinigt.

Die ausgesprochene Vermutung über das ältere Epitaph wird auch durch den Inhalt der kleinen Dichtung bestätigt. Sie erwähnt nämlich nicht die Gründung der Kirche, sondern feiert den Stifter nur als Wohltäter der Armen, denen er sein väterliches Erbgut als Obdach geschenkt hat. Mit diesen Armen sind die Mönche selbst gemeint, die nach altchristlichem Sprachgebrauche Pauperes Christi genannt wurden. Die Erinnerung daran

---

[1]) Vgl. P. Adalbert Schippers O. S. B., Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria Laach. Repertorium für Kunstwissenschaft XL (1917) 4, Abb. 2; auch als Sonderdruck.

Digitized by Google

mag durch mancherlei Anfangsschwierigkeiten der Neugründung besonders lebhaft geweckt worden sein. Hier der Wortlaut des Textes nach Wattenbach [1]).

Epitaphyum Henrici comitis palatini.
O bone Christe Jesu, qui gaudens pauperis esu
Pasceris et tegeris in paupere sive foveris.
Respice vota mea pietatis viscera larga
Henrici comitis in pauperibus satagentis,
Qui patrium fundum mendicis fecit asilum,
Cui bravium vite resoluto carne repende
Cumque cinis surget duplici dyademate regnet.
Hic tibi Christe pater, frater fuit, hic tibi mater.
Sis pater ergo patri, mater versa vice matri
Collige collectus, tege tectus, pasce refectus.

Im Jahre 1255 wurden die Gebeine Pfalzgraf Heinrichs „in das Mittelschiff" der Kirche übertragen. So meldet eine Urkunde, die man im Jahre 1785 bei der Öffnung des Grabes fand. Die neue Grabstätte haben wir uns nahe vor den Stufen des Kreuzaltares zu denken, der vor dem Chore seinen Platz hatte. Diese Ehrung des Stifters entsprach einem alten Vorrechte. Ungefähr an derselben Stelle im Mittelschiffe finden wir heute noch im Dom zu Braunschweig das Grab und die um 1230 geschaffenen herrlichen Marmorbildnisse Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin; in der Benediktinerabteikirche zu Königslutter die zweimal erneuerte Tumba Kaiser Lothars († 1135) und der Kaiserin Richenza († 1141); im Dom zu Bamberg den Sarkophag des hl. Kaiserpaares Heinrichs und Kunigundens.

Bei der erwähnten Übertragung des Laacher Stiftergrabes in die Kirche erwog man ohne Zweifel auch schon den Plan einer reicheren Ausstattung. Die Verwirklichung unternahm einige Jahrzehnte später Abt Theoderich von Lehmen. Die gesta domini Theoderici abbatis, die noch zu Lebzeiten Theoderichs († 1304) vom Laacher Mönch Wolfram verfaßt wurden, unterrichten uns darüber. Sie führen sogar die frühere Übertragung des Stiftergrabes auf Theoderich zurück, obwohl er im Jahre 1255 noch nicht die Abtswürde, sondern vermutlich nur das Amt des Priors bekleidete. Die betreffende Stelle der gesta lautet: „Theoderich ließ die Gebeine des Pfalzgrafen erheben, in einem vornehmen Sarkophag mit einem Altar zu Häupten beisetzen und

[1]) Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, N. F. Bd. 16, Jahrg. 1869, Sp. 39—42.

Digitized by Google

sein Bildnis anfertigen, wie man es sehen kann, was zusammen in barer Münze 25 Mark kostete“ [1]).

Diese kurzen, dem Zwecke des Registerwerkes entsprechenden Angaben finden eine glückliche Ergänzung in dem zweiten größeren Epitaph auf den Stifter, das für das neue Grabdenkmal geschaffen wurde. Es sind im ganzen 17 leoninische Hexameter, die sich nach dem Bericht des Laacher Annalisten Johann Schöffer († 1652), der das Grabmal noch im Mittelschiff der Kirche sah, auf vier verschiedene Partien der Grabstätte verteilten. Sechs Verse umsäumten den Rand des Grabes und des Altares. Die eine Schmalseite des Altarunterbaues nächst der Tumba, so scheint es, zeigte Pfalzgraf Heinrich neben seiner Gemahlin Adelheid, wie er die Kirche der Gottesmutter darbrachte. Fünf hierzu gehörige Verse zählten die Stiftungsgüter auf mit der Bitte an Gott, die Spender im Himmel zu belohnen. Auf der gegenüberstehenden Seite des Altares erschien Pfalzgraf Siegfried in Begleitung seiner Gemahlin Gertrud mit einem dreitürmigen Kirchenmodell, das er der Jungfrau Maria widmete. Die Beischrift bestand aus vier Versen, die die Schenkungen des zweiten Stifterpaares mit einem Bittgebet verbunden enthielten. Für das dritte Bild, das den Erbauer des Grabmals, Abt Theoderich von Lehmen, am Grabe des Pfalzgrafen in betender Haltung zeigte, dürfte die Vorderseite des Altarunterbaues die geeignetste Stelle gewesen sein. Es stellte vermutlich die ganze Grabanlage, Tumba und Altar, mit dem knienden Abte dar, um den Hinweis der Beischrift auf Theoderichs Stiftung klar zu bezeichnen [2]). Ich lasse den Worlaut der Inschriften mit den bei-

[1]) Item ossa comitis palatini effodit et in tumba honesta reposuit, ut videtur, et eius ymaginem formari fecit et altare ad caput eius, quod constabat in universo bone monete 25 marc. P. Richter, a. a. O. 107.

[2]) Eine in manchen Punkten verwandte Grabanlage stellt das im 12. Jahrh. zerstörte Grabmal des Bischofs Gebhard von Konstanz († 995) in Petershausen dar, wovon die Annalen der Abtei uns eine genaue Beschreibung überliefert haben. „Das Grab, in der südlichen Apsis der Kirche, lag über dem Fußboden erhöht, und war mit einem Teppich überdeckt. Zu Häupten stand der Benediktusaltar; ein Altarvorsatz zeigte Christus zwischen dem hl. Gregor und dem verstorbenen Bischof Gebhard. Hinter dem Altar war die Apsis mit einer reichen Arkatur geschmückt; über derselben erhob sich ein Kruzifix, an der rechten Seitenwand befand sich ein zweites Bildnis des Verstorbenen in der Haltung, wie er die Messe zu lesen pflegte mit zwei Assistenten.“ Vgl. Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen, Dissertation, 1915, 5—6 und Casus monasterii Petrishusensis, Mon. Germ. SS. XX 639.

Digitized by Google

gegebenen Erklärungen folgen, wie sie durch die Disquisitio de binis fundatoribus monasterii lacensis [1]) überliefert sind.

A Theoderico de Lemen abbate circa an. 1255 ossa eius — Henrici palatini — ad templum in eum locum — medium navis ecclesiae — ubi nunc mausolaeum illius cernitur, [translata sunt] [2]) constructo ad caput sepulchri in honorem divae Deiparae virginis et sanctorum decem millium martyrum altari. Altare et marginem sepulchri ambiunt in modum epigraphes versus, in margine sepulchri adhuc legibiles:

Anno milleno quinto novies quoque deno
Moritur in Christo, templo sepelitur in isto
Hic vir divinus, comes Henricus palatinus,
Hoc qui fundavit templum Mariaeque dicavit.
Quaesumus ergo pie da lucis gaudia diae
In coelis tecum [dux] sit merces sua secum.

Abbatis Theoderici ad Henrici palatini sepulchrum orantis imaginem circumeunt versus:

Abbas Tirricus fidei praeclarus amicus
Hoc fecit fieri, Deus hunc dignare tueri.

Unam partem altaris ad tumbam palatini decorabat imago eiusdem palatini, adstante Adelheide, dextera supremis digitis annulum porrigente, ecclesiam beatae Mariae Dei parenti offerentis adiunctis versibus:

Hic comes ecclesiam fundat dotando Mariam
Cum Reida, Belle, Bedendorff, Crufft, Alkene, Lacu.
Da coeli sedem Deus hanc fundantibus aedem.
Adleid astat ei spe coelestis requiei
Virginis ut natus sibi fiat propiciatus.

Ab altera parte eiusdem altaris in effigie Sigefridus palatinus cum coniuge sua Gertrude templum tribus adornatum turribus divae Deiparae porrigit cum metris:

Approbo maiorum Sigfrid ego facta meorum
Et Brabantina [bona] tribuo tibi virgo patrona,
Meilen cum gente dono Gertrude volente,
Ut nobis miseris pia virgo propitieris.

Als man am Ende des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Raumideals der Barockzeit dazu überging, die Einbauten in den Kirchen, wie Lettner und Grabdenkmäler, zu entfernen, mußte auch der Laacher Stifter seinen Ehrenplatz räumen, den er 400 Jahre lang innegehabt hatte. Die disquisitio berichtet darüber: „Abt Joseph Meurer ließ im Jahre 1785 die große Kirche in Maria Laach restaurieren. Auch das Grabdenkmal

[1]) Handschrift 279 F der Dombibliothek in Trier 126—128. Vgl. auch Richter, a. a. O. 45—46. (Für die gütige Übersendung der Handschrift gebührt Herrn Dombibliothekar Dr. Lager aufrichtiger Dank.)

[2]) Die eingeklammerten Worte des Textes sind ergänzt.

Digitized by Google

des Stifters wurde instandgesetzt und ein neuer Altar zu Häupten der Tumba errichtet. Man öffnete das Grab und fand die Gebeine des Stifters nebst einer Urkunde." Dieses Schriftstück verbreitete sich eingehend über die durchgreifende Erneuerung der Kirche, die Abt Plazidus Kessenich im Jahre 1695 unternahm. „Er ließ die Innenansicht der Kirche vollständig umwandeln, die Altäre in besserer Ordnung aufstellen, den Fußboden um etwa zwei Ellen erhöhen, um dadurch einen freieren Durchblick durch das Gotteshaus zu erzielen. Infolgedessen wurden die Gebeine des Stifters, die man im Jahre 1255 vom Kreuzgang vor dem Portal des Kapitels in die Mitte des Hauptschiffes übertrug, hier erhoben und am 14. Januar 1785 im Martinschor unter der Orgel bestattet" [1]). Der Sarkophag wurde nun mit der Kopfseite, die ehedem an den Altar grenzte, gegen den Sockel der Säule vor der Westapsis gestellt, nachdem das Westchor um fünf Stufen tiefer gelegt worden war. Die Tieferlegung geschah, um mehr Raum vor der Apsis, sowohl für die Tumba als für den Baldachin zu gewinnen. An diesem Platze im Westchor finden sich die beiden Denkmäler auch heute noch [2]). (Abb. 3.)

[1]) Renovata est an. 1785 ecclesia maior ad Lacum. Rm̃s Dom. Jos. Meurer modernus abbas fundatoris mausolaeum pulcherrime renovari fecit, ordinato ad caput eius novo altari ex lapide. In mausolaeo prius sedulo purgato curatius inquirebatur num inscriptiones conservandae delitescerent. Ea de causa lapis marmoreus sepulchri operculum levatus est 21. Sept. an. 1785. Inventa sunt ossa Henrici II. palatini ligneae areae in forma corporis apte imposita cum charta ad caput collocata, cuius hoc est apographum:

Notum facimus tenore praesentium posteritati, quod Rm̃s Dn̄s Placidus Kessenich laudabili quodam ac singulari zelo accensus restaurandi decorem domus Dei anno sui regiminis 33. sacerdotii 49. professionis 55. interiorem ecclesiae faciem omnimode renovari, altariaque in meliorem ordinem reduci et maiorem ecclesiae prospectum ac totius ecclesiae pavimentum ad duorum circiter cubitorum altitudinem elevari fecerit, adeoque ossa fundatoris Henrici comitis palatini ex ambitu ante fores capituli an. 1255 ad medium navis ecclesiae translata, an. 1695 inde eruta et ad locum praesentem, ad chorum S. Martini sub organo, post missae solemnia comitante venerabili conventu die 14. Ianuarii eiusdem anni reposita fuerunt. Requiescat in s. pace. Amen. Autographum iterum ossibus appositum fuit. Disquisitio de binis fundatoribus monasterii lacensis. Handschrift 279 F der Dombibliothek in Trier 131—133.

[2]) Im Anschluß an die Geschichte des Stiftergrabes stelle ich hier die mir bekannt gewordene Literatur über unser Grabdenkmal zusammen. C. L. Tolner, Historia palatina, Frankfurt 1700, 279—280; Abb. der Tumba ohne Baldachin, Kupferstich, in den Einzelheiten ganz frei. Nach der disquisitio, 134 fertigte der pfälzische Hofkupferstecher Verhelst im Jahre 1768 eine bessere

Digitized by Google

Nachdem wir die wechselvolle Geschichte des Laacher Stiftergrabes auf seiner Wanderung vom Kreuzgang zum Westchor kennen gelernt haben, muß nun eine genaue Beschreibung uns mit den erhaltenen Überresten bekannt machen.

Unser Denkmal ist ein Hochgrab, das aus einem steinernen, 1,30 m hohen Sarkophag und einem hölzernen Grabdeckel mit der darauf liegenden Stifterfigur besteht. Die Tumba, aus feinem vulkanischen Tuff, ruht auf einem 14 cm hohen Boden aus großen Steinplatten, die vermutlich ehemals an den Langseiten ebenso 10—12 cm vorsprangen, wie heute noch am Fußende. Dieser Sockel mag sich ursprünglich auch unter dem anstoßenden Altar fortgesetzt und vorne als Stufe gedient haben. Von der Fußbodenplatte vermittelt eine profilierte Leiste den Übergang zum Sarkophag: eine flache Hohlkehle zwischen zwei dünnen Plättchen, darunter eine schmale Platte, darüber ein Rundstab mit Platte und Schräge. (Abb. 3.)

Die Wände des Sarkophags sind durch Bogen und Pfeilerchen an den Langseiten in je sechs, an der unteren Schmalseite in zwei Felder geteilt. Die Pfeilerchen tragen zwischen den Bogen Fialen, die wie die Bogen fünflappige Blätter nach der Art von Krabben treiben. Der Formcharakter des Laubes ist noch vorwiegend spätromanisch. Auf der Nordseite des Sarkophags trifft man in zwei Feldern sogar noch die Diamantierung der Blattstiele an. (Abb. 4.) In den Zwickeln der Spitzbogen sind hinter den Kreuzblumen der Fialen Dreipässe ausgespart. Unter den Spitzbogen stehen rundbogige Vierpässe, die von drei kleinen nasenbesetzten Spitzbogen getragen werden. Während die Spitzbogen profiliert sind, zeigt das eigentliche Maßwerk darunter nur einen viereckigen Querschnitt. Im Aufbau setzt sich der Sarkophag bloß aus vier großen, 25 cm dicken Tuffplatten zusammen. An der linken Seite geht durch die Mitte

---

Aufnahme an zur Veröffentlichung durch die Academia Theodoro-palatina. E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857, Text 48 f., Abb. Taf. 52, Nr. 9 u. 9a. Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, die Benediktinerabteikirche zu Laach, mit Beschreibung und Abb. des Grabdenkmals. Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrh., Berlin 1899. Maria Laach 92—93, mit Beschreibung und 1 Tafel. P. Adalbert Schippers O. S. B., Maria Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrh. 92—95, Abb. des Grabdenkmals mit dem Baldachin im Westchor 91.

Digitized by Google

eine unregelmäßige Bruchfuge. Der feine vulkanische Tuff bricht in dem Maria Laach benachbarten Orte Weibern, dem alten römischen Vivarium.

Die künstlerische Verzierung zeigt eine ungleiche Ausführung. An der rechten Langseite und der unteren Schmalseite ist sie tadellos. An der linken Seite sind die Blätter der Krabben kümmerlicher behandelt. Die Eilfertigkeit tritt besonders in folgendem Umstande zutage. Planmäßig sollten die Schenkel der großen Spitzbogen und der Kopf des Vierpasses sich berühren und in konstruktivem Zusammenhang stehen wie an den beiden anderen Seiten. Auf der Linken gerieten aber die großen Spitzbogen sämtlicher Felder etwas zu steil, so daß sie die Berührung mit dem Kopf des Vierpasses verloren. Um den Fehler zu verbessern, ließ der Künstler unter den Schenkeln der Spitzbogen noch eine dünne Leiste bis zu den Armen des Vierpasses stehen und stellte so den verlorenen Zusammenhang wieder her. (Abb. 7.)

Die Spitzbogenreihe des Maßwerkes mit den von Fialen bekrönten Pfeilerchen lenken den Blick von der Tumba energisch hinauf zur Grabfigur. Das überlebensgroße, 2,14 m messende Stifterbild ist aus Nußbaumholz gefertigt und auf der Rückseite ausgehöhlt. Dagegen besteht die Umrahmung der Figur aus Eichenholz. Sie ist auf Abb. 5 an den durchlaufenden Fugen erkennbar, die rechts und links die Säulchen der Bogenstellung, die Tiere unter den Füßen und die Spitze des Ziergiebels über dem Haupte abtrennen. Der Pfalzgraf ist lebend dargestellt und in Hochrelief ausgeführt. Er trägt einen faltenreichen Leibrock, der bis zu den Knöcheln herabreicht und an den Hüften durch einen gerippten Gürtel zusammengehalten wird. Vorne ist das Gewand hoch aufgeschlitzt und umgeschlagen. Den Saum an den Händen, Füßen und am Halse schmücken vergoldete Borten, die mit nachgeahmten Perlstickereien, bunten Edelsteinen und Rosettchen besetzt und in Stuck ausgeführt sind. Vom Gürtel herab hängen rechts das lange Schwert, Jagdmesser, Tischmesser und die gefältete Ledertasche. Die abgesplitterte Scheide an der rechten Seite kann man als Dolch oder als Federbüchse deuten.

Über dem Untergewand wallt der schwere Mantel bis zu den Fersen herunter. Während der linke Arm einen Bausch des Mantels an die Hüfte drückt und die Hand den Gurt ergreift, hält die Rechte ein gotisches Modell der Kirche. Es ist vermittels eines Dübels in die Hand eingelassen und der einzige

Digitized by Google

Teil an der Figur, der nicht aus dem Block gehauen wurde. Den Goldfinger der Linken schmückt der Siegelring. Auf dem Haupte trägt der Pfalzgraf einen Fürstenhut, dessen hoher Aufschlag am oberen Rande siebenfach gebrochen ist. Unter der Kopfbedeckung fließt das reiche Haar in streng geordneten Linien auf den Nacken herunter. Es bildet vorne um die sichtbare Ohrmuschel eine große Welle, die von zwei kleineren begleitet wird und rollt sich an der Spitze volutenförmig auf. Das Haupt ruht auf zwei Kissen, wovon das obere übereck gelegt ist. Die Füße sind in feine, spitze Schuhe gehüllt und ruhen auf einem Löwen und einem Drachen, der einen langen, gerollten Schwanz, zwei Flügel und zwei Vogelbeine hat. Die Schuhe ziert ein aufgelegter Kranz von Rosettchen in Stuck. Darunter sind sie mit Adlern und Löwen in Gold auf schwarzem Grund bedeckt.

Eine prächtige Bogenstellung, die der erhöhte Rand der Grabplatte schützt, rahmt die ganze Gestalt wirkungsvoll ein. Achteckige Sockel tragen schlanke Säulchen mit Kelchkapitellen, die ein doppelter Blätterkranz umgibt. Auf den Kapitellen ein nasenbesetzter Spitzbogen, der von einem Ziergiebel mit Krabben und Kreuzblume zwischen Fialen abgedeckt wird.

Die Flächen zwischen dem Giebel und den Fialen füllen zwei Wappenschilder aus. Der rechte trägt den goldenen pfälzischen Löwen, springend, mit roter Zunge und schwarzen Krallen in stahlblauem Feld, das Amtswappen der Pfalzgrafen. Der linke Schild zeigt einen hellroten Adler mit silbernem Schnabel, silberner Krone und silbernen Beinen und Fängen in dunkelrotem Feld, das Abzeichen der Grafen von Are und Hochstaden, denen der Laacher Stifter höchstwahrscheinlich entstammte.

Das ganze Grabdenkmal ist in ein reiches Farbengewand gekleidet. Das von der Antike her bekannte, uralte Prinzip der Abstufung von hellen zu dunklen Tönen nach der Tiefe zu wurde sowohl an der Tumba wie am Sarkophagdeckel festgehalten. Dieselbe Abstufung ergibt sich in umgekehrter Folge, wenn der Blick von der Tumba zur Figur aufsteigt. Besonders wirksam auf der linken Seite, wo ein größerer Teil des purpurroten Mantels vermittelnd dazwischen tritt. An der Tumba beherrschen ungebrochenes Blau, Grün und Rot die Tiefen in den Vierpässen und den kleinen Spitzbogen darunter. Nur in den ausgesparten Dreipässen hinter den Fialen finden wir Schwarz.

Digitized by Google

Vor diesem vierfachen Farbengrund steht das Relief des Maßwerkes mit dem Blätterkranz am Abschluß in leuchtendem Gold. Dazwischen die Bilder der Äbte in hellen gemusterten Kirchengewändern. Die Mönchsgestalten in der schwarzen Ordenstracht treten zurück.

Am wirksamsten zeigt sich die dekorative Farbenabstufung auf dem Sarkophagdeckel, weil sie die Plastik der Figur unterstützt. Von der tiefgrünen Grundfläche hebt sich zunächst die Bogenstellung mit dem Ziergiebel in Gold ab. Dieser Rahmen vermittelt mit dem Purpur des Mantels den Übergang zu dem von Gold strahlenden Leibrock des Pfalzgrafen, der plastisch wie malerisch den Blick am stärksten fesselt. Auf dem Kreidegrund, der durch die Lasurfarben in feinem Elfenbeinton hindurchschimmert, sind große konzentrische Doppelkreise in geschliffenem Gold aufgetragen. Zwischen den Doppelkreisen ein Kranz von fünflappigen Blättchen. Im runden Kreisfeld ein dreitürmiges Burgtor mit Zinnen ebenfalls in poliertem Gold. Die Flächen zwischen den Kreisen besetzen je vier goldene Blätter, die sich mit den Stielen kreuzweise zueinander ordnen. Sämtliche Muster des Untergewandes sind rot eingefaßt. Der fürstliche Purpurmantel ist an der Innenseite hermelinartig schwarzweiß gestreift. Der Hut hat außen die Schwänzchen des vornehmen Pelzwerkes, dagegen innen rote Fütterung. Da die Pfalzgrafen bei Rhein seit 1257 mit zu den sieben fürstlichen Königswählern zählten, so überrascht es nicht, daß der Amtsvorgänger hier in kurfürstlicher Tracht erscheint. Das Inkarnat zeigt unter der erdigen Staubhülle der Jahrhunderte einen braungoldigen, warmen Ton. An vielen Stellen ist die Figur mit dünner Leinwand überzogen, worauf die Grundierung mit der Bemalung aufgetragen wurde.

Ich will nun versuchen, die Figur des Pfalzgrafen nach ihrer zeitstilistischen Eigenart zu charakterisieren. Das 13. und frühe 14. Jahrhundert kennen eine dreifache Art, Grabfiguren plastisch darzustellen. Die Muldenform, wie sie uns bei Erzbischof Siegfried von Eppstein im Mainzer Dom († 1249) und Diether von Katzenelnbogen im Landesmuseum zu Wiesbaden († 1276) begegnet, das Hochrelief, das uns die Grabdenkmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, Heinrichs von Sayn († 1246) und Rudolfs von Habsburg im Dome zu Speier († 1291) zeigen, und das Flachrelief,

Digitized by Google

das wir beim Mainzer Erzbischof Peter von Aspelt († 1320) finden. Der Laacher Meister wählte das Hochrelief und kennzeichnet damit schon sein Stilgefühl. Das Bildnis des Pfalzgrafen hebt sich in allen Teilen des Körpers hoch und mächtig von der Grabplatte ab. Die Brust liegt 33 cm, der Kopf 44 cm über dem Sargdeckel. Selbst die Tiere unter den Füßen streben locker und frei heraus, während sie sich sonst vielfach an die Platte anschmiegen. In bezug auf die kubische Körperfülle lebt in der Figur des Pfalzgrafen noch der monumental statuarische Geist fort, aus dem die Meisterwerke der deutschen Bildhauerkunst um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Straßburg, Bamberg und Naumburg herausgeboren wurden.

Wenn wir aber unseren Pfalzgrafen im einzelnen mit den letztgenannten Werken vergleichen, so entdecken wir bald eine Reihe von eigentümlichen Unterschieden, die sich schließlich zu einem charakteristischen Hauptzug verdichten. Halten wir z. B. den Kopf des Pfalzgrafen (Abb. 1) neben den des Bamberger Reiters [1]). Nicht nur der Typus der Köpfe, auch die Modellierung im einzelnen ist wesentlich verschieden. Den Kopf des Pfalzgrafen kennzeichnet vor allem das regelmäßige Oval mit dem leicht zugespitzten Kinn und der hohen Stirne. Hier kommt die große Linie, der Umriß des Kopfes zur Geltung. Beim Kopf des Reiters fesseln uns sofort die großen, lebendigen Augen in ihren tiefen Höhlungen, die derb vorspringenden, geschwungenen Lippen des Mundes und das kräftige, breite Kinn. Der Augapfel macht den Eindruck eines wirklichen Rundkörpers, der frei unter der lockeren Hülle der Lider rollen könnte. Die Augen des Pfalzgrafen liegen in einer Ebene, die von der Stirne zu den Wangen schräg absteigt. Lider und Augapfel sind nur schwach modelliert. Das Antlitz beherrschen die glatten Flächen der Stirne, der prall gespannten, knochenlosen Wangen und des langen Halses. Dazwischen stehen die scharfen Linien der von der Nase in einem ununterbrochenen Zuge heraufgezogenen Augenbrauen, der Lippen und der Nickermuskel. Auch Kopf und Hals sind wieder durch eine scharfe Linie voneinander abgesetzt. (Abb. 6.) Und wie treffend charakterisiert sich die verschiedene Art der beiden Künstler nochmals im Haar, das die Köpfe umwallt! Die Frisur des Pfalzgrafen umrahmt in reich bewegter Linie rechts und links

[1]) Abb. bei Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, 3. Aufl., Leipzig und Düsseldorf 1911, Taf. 32.

Digitized by Google

gleichmäßig das Antlitz, während das Haar des Reiters frei und locker herabfällt.

Der formale Unterschied zwischen den beiden Köpfen drängt sich auf. Der Laacher Künstler hat das Interesse für die plastische Durchmodellierung eines Kopfes in allen Einzelheiten verloren. Er geht bewußt auf die große Linie aus [1]).

Dieses Bestreben zeigt sich ferner an den Händen. Die Rechte, die das Kirchenmodell trägt, ergreift nicht ihren Gegenstand mit den Fingern, wie z. B. die Markgräfin Gepa in Naumburg ihr Buch anfaßt [2]). Das Modell ruht auch nicht auf der flachen, sondern auf der leicht gehöhlten Hand. So hat der Künstler Gelegenheit, unter der kräftigen Unterkante des Modells eine schwungvolle Bogenlinie zu ziehen und dazwischen einen wirkungsvollen, tiefen Schatten fallen zu lassen. Um dieses Ziel in vollem Umfange zu erreichen, scheut der Meister sich nicht, den Zeigefinger viel länger zu bilden als es bei dieser Stellung der Hand statthaft gewesen wäre. (Abb. 6.)

Eine ähnliche Wirkung wollte er bei der linken Hand erzielen. Von der rechten Seite, der Hauptansicht, sieht man in anderer Richtung und Zusammenwirkung wieder den Zeigefinger und den Daumen und dazwischen den tiefen Schatten der hohlen Hand. So lebensvoll der Griff nach dem Mantelgurt von innen her auf den ersten Blick erscheint, so gezwungen erweist er sich, wenn man versucht, die dargestellte Handlung nachzumachen. Darum sehen wir diese, bei den Bildhauern des Mittelalters so beliebte Geste in den meisten Fällen von der rechten Hand ausgeführt. Geschieht es mit der Linken, dann ist die Stellung der Hand natürlicher [3]).

Das Gekünstelte und Gezierte der linken Hand des Pfalzgrafen zeigt sich ferner darin, daß der Gurt nur mit drei Fingern gefaßt wird und zwar in einer Stellung, die keine ernste Kraftanstrengung zuläßt. Dementsprechend ist auch der Mantelgurt nicht straff angezogen, wie z. B. beim Reiter in Bamberg und

---

[1]) Derselbe Gegensatz tritt hervor bei der Gegenüberstellung der Köpfe Siegfrieds von Eppstein († 1249) und Gerhards II. von Eppstein († 1305). R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1919, Taf. 46.

[2]) Abb. bei Sauerlandt, a. a. O. Taf. 49.

[3]) Vgl. die Königsstatue der Kathedrale in Reims, das Vorbild des Bamberger Reiters, Abb. im Handbuch der Kunstwissenschaft von Fr. Burger: Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, 23.

Digitized by Google

der Gräfin Reglindis in Naumburg [1]). Er hängt vielmehr in einer leichten Kurve zwischen dem Mantel und der Hand.

In anderer Weise als beim Spiel der Hände macht sich die Herrschaft der Linie im Gewande bemerkbar. Der bis zu den Knöcheln herabreichende pfalzgräfliche Leibrock ist gleichmäßig in hoch gewölbte Röhrenfalten gelegt, zwischen denen die tiefen Einsenkungen dem Blick weit offen stehen. Und sie sollen in unverminderter Wucht ihre Wirkung tun, ohne durch einen malerischen Wurf des Mantels wie bei Gottfried von Kappenberg in Ilbenstadt gemildert zu werden. In der Vorderansicht wirken diese mächtigen Falten wie Säulen, die den ohnehin strengen, architektonischen Aufbau der Figur noch vermehren.

Einen wahren Triumph feiert die Linienkunst unseres Meisters im Gesamtumriß seiner Figur. Ich meine die Ansicht von der rechten Seite. (Abb. 6.) Der Umriß liegt wenig unter der Augenhöhe des Beschauers und wird zunächst bestimmt durch das Haupt und dessen edles Profil. Nach tiefer Einsenkung bis zum Halse steigt das Auge empor zur linken Hand, die den Mantelgurt faßt und erreicht den Höhepunkt in der schönen Gruppe des Kirchenmodells, das auf der rechten Hand ruht. Von hier gleitet der Blick über die ruhige Höhe des Gewandes zu den Füßen, die mit den stützenden Tieren darunter einen vortrefflichen Abschluß bilden. Oben reiche Bewegung, dann Ebene und Ruhe, endlich der klar gegliederte Abschluß. „Im Erhaschen einer Profillinie, sagt Vöge, sind die Mittelalterlichen überhaupt Meister, aus ihrer Begabung für die Linie“ [2]). Dennoch habe ich in der mittelalterlichen Grabmalkunst nirgendwo eine so glückliche und abwechslungsreiche Gesamtkomposition einer Grabfigur gefunden.

Liegefigur — und doch zugleich auch Standfigur. Die Verbindung dieser sich widersprechenden Stellungen des Körpers ist der figürlichen Grabplastik des Mittelalters von Anfang an eigen gewesen. Während die Behandlung der Gewänder und die Geste der linken Hand der Standfigur entsprechen, bringen die Kissen, die rechte Hand mit dem Kirchenmodell und das mangelnde Auflasten des Körpers auf die Tiere das Liegen zum Ausdruck. Beiden Stellungen gemeinsam können die gerade Haltung des Körpers und der Zierrahmen gelten.

[1]) Abb. bei Sauerlandt, a. a. O. Taf. 32 und 43.

[2]) Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. Jahrg. 25, Heft 8, S. 210, Anm. 3.

Digitized by Google

Außer dem Zeitgeschmack scheint aber auch ein bestimmtes Material im Stil unseres Werkes besonders zum Ausdruck gekommen zu sein, nämlich die Bronze. Um dies zu zeigen, muß ich mit einigen Sätzen die Entwicklung der deutschen Bronzeplastik schildern. In Deutschland, vor allem im Norden, ging die Plastik zu Beginn des 11. Jahrh. überhaupt vom Erzguß aus. Das 12. Jahrh. schwang sich auf diesem Gebiete auch schon in der figürlichen Monumentalplastik zu hervorragenden Leistungen auf, wie der Löwe in Braunschweig, der Leuchter tragende Mann im Dome zu Erfurt und die Grabplatten in Merseburg und Magdeburg beweisen. Die Niederlande, besonders „die Gegend zwischen Rhein und Maas, wo der Bronzeguß am meisten im Schwange war“ [1]), entwickelten diese Kunst ebenfalls zu hoher Blüte: das bezeugen hier für die Frühzeit vor allem die Taufbecken in Lüttich (1112) und von Thienen (Tirlemont) (1149), jetzt im Museum zu Brüssel.

Auf das eherne Zeitalter der Plastik im 12. Jahrh. folgte zwar allgemein im 13. ein Rückschlag. Was aber trotzdem an Bronzewerken geschaffen wurde, davon geben uns in Norddeutschland die Taufbecken von Hildesheim, Bremen, Halberstadt, Rostock, Wismar und Brandenburg einen hohen Begriff. In den Niederlanden, die mit dem Rheintal stets in regstem Wechselverkehr standen, sind gerade für diese Zeit mehrere Grabplatten bezeugt. Zwei für die Bischöfe von Tournay, Walter de Marvis († 1252) und Walter de Croix († 1254), wurden bereits 1566 zerstört. Zwei andere niederländische Werke vermutet man in den noch erhaltenen Grabplatten der Bischöfe von Amiens, Eberhard († 1223) und Gottfried († 1237), weil diese mit jüngeren flandrischen Arbeiten verwandt sind [2]).

Ist es unter diesen Voraussetzungen zu verwundern, wenn man bei näherer Betrachtung unserer Figur immer wieder den Eindruck empfängt, daß auch die Bronzetechnik ihren Einfluß auf den Stil geltend gemacht habe? Die Schärfe und Betonung mancher Linien einerseits, wie z. B. am Mantel unter dem linken Arm (Abb. 4), zwischen Kopf und Hals (Abb. 6), die gar nicht aufgelockerte Haarfrisur, die den Kopf wie eine Schale umgibt, dafür aber um so reicher vorne in einer Linie gewellt ist

[1]) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 1. Textbd., Berlin 1919, 170.
[2]) Lüer u. Creutz, Geschichte d. Metallkunst, 1. Bd., Stuttgart 1904, 319.

Digitized by Google

(Abb. 5)[1]; anderseits die flächige Behandlung mancher Teile, wie des Antlitzes, des Zierrahmens, der Krabben und Profile, die völlig zylinderförmigen Unterarme müssen an einem Holzbildnis Befremden erregen, auch in einer Zeit, die den besonderen Materialstil des Holzes, des Steines und des Metalls noch nicht scharf zu unterscheiden pflegte.

Die bisherigen Ausführungen dürften den Stilcharakter unseres Pfalzgrafen in den Hauptzügen klar herausgestellt haben. Während die Meister in Straßburg, Bamberg und Naumburg ein eindringliches Naturstudium des Körpers, seines Baues und seiner Bewegungen deutlich erkennen lassen, bemerken wir an unserer Figur in diesen Dingen eine strenge Vereinfachung, eine Erstarrung der Naturformen. Die Folge davon ist eine Vorherrschaft der Linie, die in Flächen und Schatten ihre Ergänzung und ihr Gegengewicht sucht. Diesen Absichten kommen schwere Gewandstoffe am besten entgegen, die gleichzeitig aber auch den Körper stärker verhüllen. Alles Erscheinungen, die wir am Laacher Grabmal beobachten können. Verwandt mit der daraus sich ergebenden Stilisierung ist auch die am Pfalzgrafen hervortretende aristokratische Feierlichkeit und Geziertheit, die sich kundgibt in der Haltung der Hände, der Haaranordnung und der reichen Bemalung der ganzen Figur.

Es wäre ein Irrtum, wollte man die beschriebene Vereinfachung der Naturformen auf Unfähigkeit des Meisters zurückführen. Sie ist vielmehr der Ausdruck eines neuen Formwillens, eines anders gearteten künstlerischen Empfindens. Verschiedene Gründe führten diesen Umschwung herbei. Nicht zuletzt wirkte das Aufblühen der christlichen Mystik, die in David von Augsburg, Berthold von Regensburg, der heiligen Mechtild und Gertrud auf deutschem Boden ihre einflußreichen Vertreter hatte, seit 1270 dahin, das Studium des menschlichen Körpers zu vermindern.

So führt die Charakterisierung des Zeitstiles zur Datierung und zwar mit großer Bestimmtheit von den Meisterwerken der Blüte des 13. Jahrhunderts in die Spätzeit ab. Wir wissen ja, daß es Abt Theodorich von Lehmen war, der während seiner

[1]) Vgl. dieselbe Frisur beim Fürsten der Welt in Straßburg (um 1280); Abb. bei Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, Taf. 40. In dieser einfachen Form begegnet die Frisur in Frankreich bereits um 1180. Enlart, Manuel d'archéologie française III. Le costume, Paris 1916, 132 und 138.

Digitized by Google

Regierung von 1256—1295 unser Grabmal anfertigen ließ. Aus dem geringen Bestande der rheinischen Bildwerke dieser Zeit bietet sich nun zunächst die Grabfigur Diethers III. von Katzenelnbogen zum Vergleich an [1]), weil der Todestag des Grafen in der Grabinschrift auf das Jahr 1276 angegeben ist und der Stil des Werkes zu diesem Datum gut paßt. Bei dieser Nebeneinanderstellung ist jedoch zu beachten, daß die Wiesbadener Figur qualitativ weit hinter der Laacher zurücksteht und als Ganzes einem grundverschiedenen Kunstkreise angehört. Der Kopf Diethers, der durch die kleinen, glotzenden Fischaugen entstellt wird, zeigt ähnliche glatte, unbelebte Flächen auf der niedrigen Stirn, den gedunsenen Wangen und am langen, schmalen Halse, wie wir sie beim Pfalzgrafen beobachten. Der Griff der Rechten nach dem lose hängenden Mantelgurt geschieht ebenfalls mit drei Fingern. Jedoch kann man bei dem leblosen Aufliegen der Hand auf der Brust ebensowenig von einem eigentlichen Greifen sprechen, wie bei der Linken, die den Schild mehr berührt als faßt. Und wie steif und geistlos sind die wenigen senkrechten Röhrenfalten der Gewänder, die eher an Leder als an Stoff erinnern. Geradezu roh ist die Partie an den Hüften. Hier benutzt der Laacher Meister den Gürtel des Pfalzgrafen, um den Bau des Körpers zu betonen und die Gewandfalten des Leibrockes straffer zusammenzuziehen. Dagegen fällt das Haar Diethers nach Art der Bamberger Statuen freier und lockerer unter dem runden Hut herunter, während die Frisur des Pfalzgrafen starke Gebundenheit und Stilisierung zeigt.

Von besonderer Bedeutung für die nähere Datierung ist die Bildung der einzelnen Haarsträhne. Sie entwickelt sich im 13. Jahrhundert von ganz feindrahtiger Bildung zu immer stärkeren, runden Strähnen, bis diese schließlich in flache Bändchen übergehen. So zeigen die neun erhaltenen Figuren des ehemaligen Straßburger Lettners, die um 1270 entstanden, nur etwa halb so dicke Strähnen wie der Laacher Pfalzgraf [2]). Hier sind die einzelnen Haarsträhnen ganz dickdrahtig, aber immer noch rund. Nur vorne bemerkt man den Übergang zu flachen Bändchen.

---

[1]) Katzenelnbogen von Cattimelibocus, Melibocus der Chatten. Melibocus, von den Humanisten so benannter hessischer Berg, Malchen, an der Bergstraße.

[2]) Abb. bei Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Berlin o. J. Taf. 17.

Digitized by Google

Diese Neuerung sehen wir in Straßburg beim Fürsten der Welt bereits um 1280 vollständig durchgeführt [1]). So kommen wir mit der Datierung unserer Figur schrittweise in die Zeit zwischen 1275 bis 1280.

Dieses Ergebnis wird sich bestätigen, wenn wir neben den Pfalzgrafen andere Bildnisse stellen, die nach unserer angenommenen Datierung sicher später entstanden sind, z. B. dasjenige Rudolfs von Habsburg († 1291) [2]). Hier hängt der mehrfach geschlitzte aber fast gar nicht geöffnete Leibrock in einer so dichtgedrängten Masse von streng senkrechten, bis zur Brust hinaufreichenden Röhrenfalten ohne Gürtel am Körper herunter, daß man das Untergewand auf den ersten Blick mit dem Mantel verwechselt, von dem man bei näherem Zusehen ein wenig auf den Schultern und hinter den Fersen bemerkt. Daneben erscheint der Leibrock des Pfalzgrafen durch die breiten und tiefen Einsenkungen zwischen den Röhrenfalten erheblich offener und verhüllt den Körper viel weniger. Beachtenswert ist auch die kleine pyramidenförmige Knickfalte am Gelenk des linken Armes, die sich bei Rudolf genau so an derselben Stelle des rechten Armes wiederholt. Wie gewissenhaft der Speirer Meister es mit der Porträtierung der Gesichtszüge des Königs nahm, ist aus Ottokars österreichischer Reimchronik bekannt [3]).

Wir dürfen demnach die beiden Grabfiguren Diethers III. von Katzenelnbogen und Rudolfs von Habsburg, die durch das Todesdatum der Grabinschriften und die übereinstimmende Formensprache der Denkmäler sicher datiert sind, als die zwei festen Grenzpunkte ansehen, zwischen denen die Fertigstellung des Laacher Grabmals anzusetzen ist. Näherhin um 1280 aus den oben angegebenen Gründen.

Nun noch eine Reihe von Einzelbeobachtungen zur weiteren Sicherung des Gesagten. Der Griff nach dem Mantelgurt, den der Pfalzgraf und Diether mit drei Fingern fassen, ohne den Zweck der Handlung auszudrücken, artet später noch mehr in eine rein zierliche Geste aus. So berühren z. B. „der Ritter

---

[1]) Abb. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, Taf. 40.

[2]) Gute Abb. bei Kemmerich, Die frühmittelalterliche Portraitplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrh., 1909, 215. „Dieses stark beschädigte Werk ist nach einer ganz genauen Kopie des 16. Jahrh. gewissenhaft ergänzt worden" (S. 214).

[3]) Vgl. Mon. Germ., Deutsche Chroniken V[1] 508 ff.

Digitized by Google

vom Turm" im Domkreuzgang zu Mainz und einige Grafenfiguren am Erdgeschoß des Freiburger Münsterturmes (um 1310) den Mantelgurt nur leicht mit dem Daumen und dem Zeigefinger [1]).

Die charakteristische schwammige Bildung der Wangen mit der straffen Spannung der Haut und der Freude an den glatten Flächen zeigen etwas später die Figur Erzbischofs Konrad von Lichtenberg im Münster zu Straßburg († 1299) und der Kopf des verschwundenen Erzbischofgrabmals des Mainzer Domes, in dem wir Gerhard II. von Eppstein († 1305) vermuten dürfen [2]). Doch sind die Übergänge hier weicher und zarter. Es fehlen die scharfen Linien, die wir beim Pfalzgrafen und vorher schon in Bamberg bei der Ekklesia, Adam und Eva antreffen [3]).

Auch Einzelheiten der Tracht verdienen als charakteristische Merkmale der Entstehungszeit hervorgehoben zu werden. Der bis zu den Knöcheln herabreichende Leibrock mit dem darüber hängenden, längeren Mantel erscheint meistens auf Denkmälern des 13. Jahrhunderts, z. B. bei Heinrich von Sayn und Rudolf von Habsburg. Wie der Leibrock zu Beginn des 14. Jahrhunderts erheblich kürzer wird, zeigen die Figuren Ludwigs von Arnstein, der Landgrafen von Hessen in Marburg, der Stifter Kappenbergs i. W. Die gefältete Ledertasche auf der linken Seite mit dem Messer daneben begegnet uns bei Heinrich von Sayn und einem der Könige auf dem Grabmal Siegfrieds von Eppstein im Mainzer Dom. Ebenso liebte es das 13. Jahrhundert vor anderen, zu Füßen der Verstorbenen Löwe und Drache als Sinnbild der Herrschaft über die Gewalten des Bösen anzubringen [4]). Neben unserem Pfalzgrafen bekunden das z. B. die Grabmäler Heinrichs von Sayn und Siegfrieds von Eppstein.

Nachdem wir die Figur unseres Pfalzgrafen nach der formal-stilistischen Seite hin kennen gelernt und die nähere Entstehungszeit festgestellt haben, können wir eine Würdigung des Werkes nach den künstlerischen Absichten des Meisters versuchen. Ich hoffe, daß die wissenschaftliche Sachlichkeit dabei durch das subjektive Empfinden nicht zu sehr getrübt wird.

---

[1]) Abb. in: Freiburger Münsterblätter, 9. Jahrg. 1913, 29—31, und bei Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Taf. 15—16.

[2]) Mainzer Zeitschrift, 3. Jahrg. 1908, 111—115, mit 4 Abb.

[3]) Abb. bei Sauerlandt, a. a. O. Taf. 22, 23 und 28.

[4]) Vielleicht in Anlehnung an die Stelle des 90. Psalmes: Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.

Digitized by Google

Wie der Außenbau der Laacher Kirche das Monumentale und Zierliche, das Starke und Anmutige in schöner Harmonie vereinigt, so auch das Bildnis des Stifters [1]). Das Grabmal zeigt uns die Figur eines Fürsten von kräftigem, gesundem Körperbau in der Frische des angehenden Mannesalters. Alles an ihm läßt den feingebildeten Mann der ritterlich höfischen Kultur erkennen, Kleidung, Waffen, Haartracht, Haltung und Gebärde. So wie er treten auch seine Standesgenossen Wipert von Groitzsch in Pegau [2]), Ekkehard, Uta und Reglindis von Naumburg auf [3]). Mit der äußeren Kultur paart sich beim Pfalzgrafen ein hoher Seelenadel. Aus dem Antlitz spricht ein Geist, der den höchsten Idealen zugewandt ist. (Abb. 1.) Eines davon war der Bau des stolzen Münsters, dessen Modell er auf der Rechten trägt.

Worauf beruht der Charakter, das Ethos dieses Kopfes? Ich meine auf der diskreten Vereinfachung der Naturformen, die jedoch die sprechenden Organe des Antlitzes, Augen und Mund, maßvoll, mit Selbstbeherrschung zu beleben weiß. Der Bau des männlichen Kopfes [4]) ist in klaren, scharfen Linien betont und festgehalten im Umriß, durch die Nase, die Augenbrauen, die Lippen, die Nickermuskel des Halses. Dazwischen die taktvoll stilisierten Flächen des Antlitzes, gemildert durch zarte Hebungen und Senkungen an den Schläfen, um Augen und Mund, unter dem Kinn. Die Augen sind dem von rechts herzutretenden Besucher zugewendet [5]). Der halb geöffnete Mund scheint von still verhaltenem Glück zu reden. Endlich das ganze Antlitz sehr kontrastreich umrahmt von der kalligraphisch gewellten, tief herabfallenden Haarfrisur. (Abb. 1.)

Man tadle in der Vorderansicht der Figur nicht den schlanken, $^1/_7$ statt $^1/_8$ der Körperlänge messenden Kopf, sowie den ungewöhnlich langen und starken Hals. Diese Proportionen sind auf den Seitenblick berechnet, wo sie vorteilhaft wirken. Bei der

---

[1]) Schlicht und monumental ist der Unterbau des ganzen Gotteshauses, reich und zierlich sind die beiden Turmgruppen, worin das Bauwerk gipfelt. Oder ein anderer Gesichtspunkt: zierlich und anmutig ist die östliche Turmgruppe, großzügig und monumental der Westbau.

[2]) Dehio und v. Bezold, a. a. O. Taf. 7.

[3]) Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, Taf. 43—45.

[4]) Vgl. den weiblichen Kopftyp bei Abb. 9 und 10.

[5]) Eine Wendung des ganzen Kopfes nach rechts, wie bei Bischof Konrad von Lichtenberg († 1299) im Straßburger Münster, hätte das Profil der Figur geändert.

Digitized by Google

künstlerischen Würdigung sollte überhaupt die Vorderansicht zurücktreten. Dazu fordert auch das hierbei in der Luft schwebende Kirchenmodell auf. Unser Bildnis will vor allem als Liegefigur betrachtet sein.

Am Aufbau des Körpers verdienen vor allem unsere Anerkennung die Freiheit vom Blockzwang und die Sicherheit, womit der Meister das Leben und die Bewegung der Arme, der Hände und der Gewandung zum Ausdruck bringt. Arme und Hände lösen sich ungezwungen vom Körper. Überraschend wirkt besonders der kühne Griff der Linken nach dem Mantelgurt, der mit drei Fingern gefaßt und frei vor die Brust gezogen wird. Man denke auch an die technische Leistung, so hochstehende und feine Teile aus dem Block herauszumeißeln. Die verschiedene Stellung und Bewegung der einzelnen Finger der linken Hand ist dabei sehr geschickt dargestellt und der Durchblick durch die Höhlung der Hand von vorne wie von der Seite so gut gewahrt, daß man selbst die Rosettchen auf der Mantelschließe in der Hand erkennen kann. Ja der Pfalzgraf kann in diesem Punkte mit dem Bamberger Reiter wetteifern, der auch mit der Linken den Mantelgurt vor die Brust herauszieht. Offenbar hat der Laacher Meister mit der Darstellung dieser Geste eine Probe seines besten Könnens ablegen wollen.

Zwischen den edel geformten Händen, ihren gemessenen, zierlichen Gesten und den in feinen Schuhen gehüllten Füßen entfalten die Gewänder ihr eigenes, reiches Leben. Von den Schultern herabwallend, breiten sie sich am Saum, unter Überwindung des Blockzwanges, so weit aus, daß die Figur dadurch fast um ein Fünftel verjüngt wird. Auf der rechten Seite geht sogar ein Teil des Mantels auf den Rahmen über, der aus Eichenholz angefügt ist. Großzügig heben und senken sich die mächtigen Falten des Untergewandes als wirkungsvolle Licht- und Schattenlinien von der Seite gesehen wie ein Berg von ansteigenden Wellen.

Die linke Seitenansicht durfte nicht zu stark gegen die rechte abfallen. Deshalb benutzt der Meister den Griff nach dem Mantelgurt, um einen Konflikt im Gewande darzustellen. Der linke Arm drückt einen Bausch des Mantels an die Hüfte, wogegen dessen Schwere sich in verschiedenen Gegenbewegungen stemmt. Wir sehen die straffe Spannung des Mantels über und um den Arm, das Umschlagen des Saumes, das Zucken der

Digitized by Google

Falten unter dem Ellbogen und in einer kurzen, aber tiefen, spitzen Schüsselfalte etwas wie einen aufgerissenen Mund, der gegen den Zwang des Armes aufschreit. (Abb. 4.) Wie matt und ausdruckslos dagegen dasselbe Motiv bei Heinrich von Sayn und Heinrich von Solms! Weiter beleben die linke Seite das lange Schwert in der gerippten Scheide, die rot gestreifte Ledertasche, Jagd- und Tischmesser.

Die Strenge dieses monumentalen Faltenstiles wird aber wieder gemildert durch die reiche Bemalung besonders des Leibrockes. Bis zu welchem Grade das erreicht ist, zeigt ein Vergleich mit dem Bildnis Rudolfs von Habsburg, wo wir denselben Gewandstil ohne Fassung finden. So vermählen sich bei der Laacher Stifterfigur wie am Laacher Münster in schöner Harmonie Kraft und Anmut.

Fassen wir unser Urteil über das Stifterbildnis zusammen, so müssen wir es mit zum Besten rechnen, was nach den Meisterwerken in Straßburg, Bamberg und Naumburg uns von den Schöpfungen deutscher Monumentalplastik im 13. Jahrhundert erhalten ist.

Wir wenden uns nun der Verzierung der Grabplatte zu.

Die Ausschmückung der Grabsteine mit Säulen, Bogen und Ziergiebeln, wie sie sich an unserem Denkmal finden, war schon der griechischen und römischen Grabmalkunst geläufig, sowohl bei Figuren als auf Inschriftplatten [1]). Selbst aus der rheinisch-römischen Kunst des 1. Jahrh. n. Chr. ist uns eine stattliche Anzahl von Beispielen erhalten [2]). An diese uralte Überlieferung knüpft auch das Mittelalter an. Als bemerkenswerten Beleg kann ich gleich das vermutliche erste Grabmonument unseres Pfalzgrafen aus dem Laacher Kreuzgang nennen [3]).

Die besondere Art der Plattenrahmung unseres Denkmals begegnet zuerst an den bronzenen Grabplatten der Bischöfe Eberhard († 1222) und Gottfried († 1237) in der Kathedrale von Amiens [4]). Wie in Maria Laach wird auch in Amiens die Bogen-

[1]) Schröder, Studien zu den Grabdenkmälern der römischen Kaiserzeit, Bonner Jahrbücher, Heft 108 9 (1902) 46.

[2]) Weynand, Form und Dekoration der römischen Grabsteine der Rheinlande im 1. Jahrh., Bonner Jahrbücher, Heft 108 9 (1902) 185 und Taf. IV—VI.

[3]) Abb. im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XL (1917), 4.

[4]) Gute Abb. bei Durand, Monographie de l'église N. Dame cathédrale d'Amiens, Bd. 2, S. 510 und 513, Amiens und Paris 1903; ferner bei A. Michel, Histoire de l'art, II 1, Nr. 152.

Digitized by Google

stellung durch den erhöhten Rand der Grabplatte geschützt, der noch von der älteren Muldenform herzurühren scheint. Ein weiteres Beispiel zeigt das reiche Wandnischengrab des Bischofs Radulph in der Kirche St. Nazaire in Carcassonne [1]). An der Bogenstellung der genannten französischen Denkmäler fehlt jedoch noch der mit Krabben verzierte Wimperg. Diese Bereicherung begegnet m. W. zuerst an dem Grabmal des Prinzen Ludwig († 1260) in St. Denis, das aber im Kalkstein der Pariser Gegend ausgeführt ist [2]). Als Krabben liegen Akanthusblätter mit der Rückseite nach oben auf den Schenkeln des Wimpergs. Die Bogenstellung hat hier durch ihre kräftige Ausgestaltung den Kastenrahmen verdrängt und ersetzt.

An unserem Grabdenkmal treffen wir den älteren der beiden beschriebenen Rahmentypen. Er mag dem Laacher Meister durch metallene Grabplatten, wie die erwähnten Amienser, bekannt geworden sein, die von niederländischen Gießhütten nach Osten wie nach Westen versandt wurden [3]).

Ein verwandtes Rahmensystem, das dem Laacher gleichzeitig ist, finden wir, allerdings in kleinem Maßstabe, auf deutschem Boden an einem rheinischen Werke im Dome zu Würzburg. Es ist die Erztaufe, die Meister Eckhart von Worms laut Inschrift im Jahre 1279 goß [4]). Die Außenwände sind mit Figurengruppen geschmückt, die Bilder aus dem Leben Jesu darstellen und durch kräftig vortretende, zweimal abgetreppte Pfeilerchen eingefaßt werden. Jede Gruppe steht unter zwei spitzen Giebeln, die nach unten einen Kleeblattbogen umfassen, nach oben dreiteilige Krabben tragen. Die Giebel schließen mit Kreuzblumen ab. Die Krabben gleichen im einzelnen genau dem oberen Teil der Laacher Kriechblumen, die durch den tiefen Einschnitt in der Mitte lebhaft an das heimische Eichblatt erinnern.

Grabplatte und Tumba stimmen künstlerisch vortrefflich zusammen. Das Ornament, das an der Figur des Pfalzgrafen am meisten in die Augen fällt, sind die großen goldenen Kreise des Unter-

---

[1]) Abb. bei A. Michel a. a. O. II 1, 192.

[2]) Abb. bei Marcou, Album du Musée de Sculpture comparée, 2. série, Pl. 66.

[3]) Vgl. W. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911, 63.

[4]) Abb. in: Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, Unterfranken, Stadt Würzburg, von Mader, München 1915, 56 und bei Lüer und Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1. Bd., Stuttgart 1904, 316.

Digitized by Google

gewandes. Dieses Motiv nehmen die Vierpässe des Maßwerkes in verwandter Abwandlung auf. Wie der Sargdeckel mit vergoldetem, laubbesetztem Wimperg zwischen Fialen abschließt, so sproßt das Maßwerk der Wände einen goldenen Blattkranz aus. Der spitze Kleeblattbogen, der die Kissen des Pfalzgrafen umrahmt, kommt in den Feldern unter den Vierpässen zur Geltung. Den Übergang von der Figur zur Wandverzierung vermittelte einst die Grabinschrift, die am Rande der Grabplatte und des Altares beide Teile wie mit einem goldenen Bande zusammenschloß.

Wir müssen es unserem Künstler hoch anrechnen, daß er der Versuchung widerstand, an den Wänden der Tumba irgendein Fenstermaßwerk zu wiederholen, wie es anderswo an Altartischen und Sarkophagen geschah. Er überließ sich statt dessen der freien künstlerischen Erfindung unter dem Eindrucke seines Hauptwerkes. Die Vierpässe nehmen genau die Mitte der Felder zwischen den Fialen ein und beherrschen durch ihre zentrale Stellung und ihre Größe die Gewändeverzierung. (Abb. 7.)

War demnach das Maßwerk in erster Linie nach dekorativen Gesichtspunkten entworfen, so versteht man, warum die gemalten Figuren, die wir heute in demselben finden, nicht recht damit zusammengehen wollen. So wenig wie die Äbte im kirchlichen Ornat mit Buch und Stab den Vierpaß richtig ausfüllen, so sehr sind die Mönche in den engen Kleeblattbogen darunter eingezwängt. Hätte unser Meister eine Tumba mit gemalten Figuren im Sinne gehabt, so wäre es ihm ein Leichtes gewesen, für seine Bilder die entsprechenden Nischen zu schaffen. Die Tatsache, daß er eine solche Ausstattung nicht vorsah, bestätigt wieder unsere Datierung des Stifterbildnisses um 1280. Der mit plastischen Figuren umstellte Sarkophag kam in Deutschland erst zu Beginn des 14. Jahrh. zur Ausbildung, wie die Grabdenkmäler der Kreuzkirche zu Breslau und der Marienkirche zu Bielefeld beweisen. Demnach wird man auch planmäßig vorgesehene, gemalte Figuren an Sarkophagen vor dieser Zeit nicht annehmen dürfen. Da aber die gut erhaltenen Gewandmuster auf den Chormänteln der Äbte noch ausgesprochen die Formen des 13. Jahrh. aufweisen, so werden die im Stil der Miniaturmalerei gehaltenen Figuren bald nach der Fertigstellung der Tumba ausgeführt worden sein. Sie wären demnach Vorläufer einer bald nachher in Deutschland beginnenden Neuerung. Als ursprünglich geplante, passende Füllung in den Vierpässen denke ich mir den

Digitized by Google

roten Adler des linken Wappenschildes neben dem Haupte als sprechendes Zeichen für die Abstammung des Stifters abwechselnd mit dem dreitürmigen Burgtor, dem Dekorationsmotiv des Leibrockes. (Abb. 8.)

In der Entwicklung des frühgotischen Maßwerkes besonders an Blendarkaden auf deutschem Boden zeigt die Laacher Tumba eine bemerkenswerte Abwandlung, die jedoch stilistisch gut zu meiner Datierung der Figur des Pfalzgrafen paßt. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man das Maßwerk folgender Denkmäler. Koblenz, ehemalige Dominikanerkirche, Gründung 1233, Weihe 1259 bevorstehend. Fensterschluß abwechselnd im Dreipaß und Vierpaß mit Zweiteilung des Fensters darunter, die Unterabteilungen im gebrochenen Kleeblatt[1]). Naumburg, Westlettner der Stiftskirche, 1250—1270, Durchbrechung der großen Blenden unter den Dreiecksgiebeln wie in Koblenz in den Vierpaßfenstern[2]). Straßburg, Langhaus des Münsters, Gewölbeschluß 1275, Vierpaß im Triforium und in den Fenstern der drei Schiffe. Wimpfen i. Tal, Ritterstiftskirche St. Peter, seit 1269 begonnen, seit 1274 in der Hauptsache erkennbar. Schlüsse des Maßwerkes in Rosetten und Vierpässen; wegen ihres stilvollen Reichtums besonders zu vergleichen die Blend-

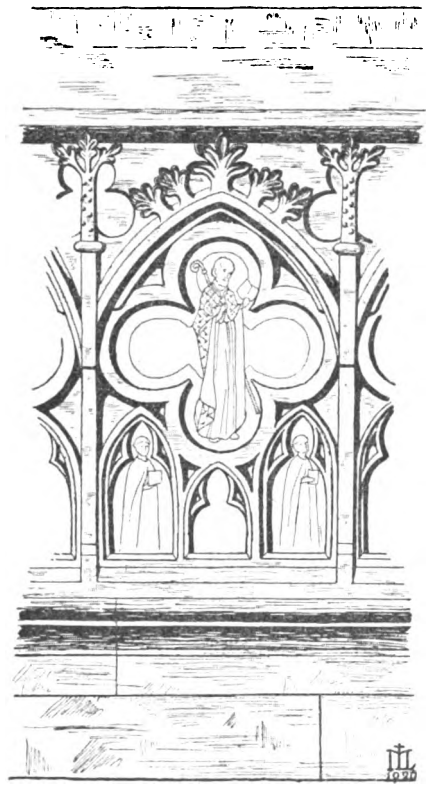


Abb. 7. Maßwerk des Sarkophags.

[1]) J. Kothe, Die ehemalige Kirche der Dominikaner in Koblenz, Zentralblatt der Bauverwaltung, Jahrg. 1890, 3—12, mit 2 Abb.

[2]) G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1919, 1. Tafelband, S. 135. Nr. 162 d; Statz und Ungewitter, Gotisches Musterbuch, 2. Aufl., Leipzig 1905, Taf. 84 und 85.

Digitized by Google

arkatur der Hochaltarmensa [1]). Trier, Dom, Arkosolgrab Erzbischofs Heinrich von Vinstingen († 1286), Vierpaß am Wandbogen und im Schluß des Maßwerkes der Tumba nach Wilmowsky [2]). Gerresheim bei Düsseldorf, Sarkophag des hl. Gerikus, Ende des 13. Jahrh., schmale Wandfelder im spitzen Kleeblatt geschlossen unter Wimpergen mit ausgebildeten gotischen Kriechblättern [3]). Essen, Tumba des hl. Altfried, 1280—1300, Gliederung ganz ähnlich wie in Gerresheim, ohne Wimpergen, Kriechblätter auf den Schenkeln der Bogen [4]). Nirgendwo wird man in dieser Reihe so breite Proportionen in den Feldern des Maßwerkes und so ausgesprochen spätromanisches Laubwerk in Form und Anwendung finden wie in Maria Laach. (Abb. 7 u. 4.) Unser Blattwerk ist von den Krabben des spätromanischen Holzkreuzes in der Pfarrkirche zu Güsten, Kr. Jülich, kaum zu unterscheiden [5]). Vor diesen Tatsachen wird auch das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler seine Datierung der Laacher Tumba auf das Ende des 13. bis Anfang des 14. Jahrh. nicht aufrechthalten können.

Ein ganz seltener Fall bleibt wohl der große Unterschied zwischen den Krabben der Grabplatte und des Maßwerkes der Tumba. Wie weit würde man beide in der Datierung trennen, wenn sie nicht am selben Denkmale vorkämen!

Versuchen wir nun ein Urteil über die Bemalung des Grabdenkmals zu gewinnen, so entsteht zunächst die Frage nach früheren Restaurationen. Dem Abbruch des Sarkophags im Mittelschiff und dem Wiederaufbau im Westchor i. J. 1695 folgte naturgemäß auch eine Erneuerung der Fassung, die sich in erster Linie auf die Tumba bezogen haben wird. Ob es die erste war, darüber läßt sich nichts Sicheres sagen. Die zweite uns bekannte Restauration geschah im Jahre 1785 unter Abt Joseph Meurer. „Mausolaeum pulcherrime renovari fecit" sagt die disquisitio (vgl. Anm. S. 16). Eine dritte Erneuerung nahm Kunstmaler W. Batzem aus Köln im Auftrage der Denkmalpflege im Jahre 1896 vor, wobei er die Bemalung vorsichtig reinigte, sicherte und ergänzte [6]).

[1]) Schäfer, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kr. Wimpfen, Darmstadt 1898.

[2]) v. Wilmowsky, Die historisch denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dome zu Trier, Trier 1876, Taf. II.

[3]) Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Düsseldorf 102, Abb.

[4]) Ebd., Kreis Essen 34, Abb. [5]) Ebd., Kreis Jülich 75, Abb.

[6]) Nach freundlicher brieflicher Mitteilung des Herrn W. Batzem.

Digitized by Google

Am leichtesten sind die freien Zutaten vom Ende des 17. Jahrhunderts an den Köpfen der Figuren zu erkennen. So sehen wir alle Äbte und mehrere Mönche mit Bärten dargestellt. (Abb. 4.) Das Tragen des Bartes war aber nur in den vier ersten christlichen Jahrhunderten und vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrh. bei den Geistlichen allgemein üblich. Dem entspricht das freie Haupthaar und der zum Breiten und Runden neigende Kopftyp besonders bei den Äbten. Die Krümme der Abtsstäbe weist zweimal die Form des Barock, einmal die frühgotische, einmal die spätromanische und sonst die einfache Rundform auf. Von der ursprünglichen Bemalung am Sarkophag haben sich am besten die Gewandmuster auf den Chormänteln der Äbte erhalten. Es sind im ganzen acht verschiedene Verbindungen von Vierpässen und Kreisen, meist in ein Rhombennetz eingezeichnet und mit Kreuzen, Rosetten oder stilisierten Lilien gefüllt, die den Stempel der Echtheit an sich tragen. Ebenso dürfen wir die Flächenbemalung des Sarkophags in blau, grün, rot und gold als ursprünglich ansehen, wenn sie auch wiederholt erneuert wurde.

Diese farbige Dekoration ist jedoch nur ein Vorspiel für das Auge, das von der Tumba zur Figur aufsteigt. Großzügige Monumentalplastik und Polychromie stehen hier auf gleicher Höhe und ergänzen sich zu schönster Harmonie. Und dieses prächtige Farbengewand ist nicht weniger echt und ursprünglich als die Figur selbst. Daran möchte ich festhalten, obgleich Dehio erst kürzlich schrieb, daß in bezug auf die Polychromierung der Skulpturen des 13. Jahrh. eine unersetzliche Lücke in unserer Kenntnis der deutschen Kunst klaffe, weil wir darauf angewiesen seien, aus wenigen Spuren allgemeine Regeln abzuleiten [1]). Unser Pfalzgraf bildet dann eine Ausnahme, die allerdings kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Die Stoffmuster auf dem Leibrock (Abb. 8), am vorderen Umschlag, auf dem Kissen, an den Schuhen tragen die Formen des 13. Jahrh. sichtbar an sich. Wir finden sie sämtlich bezeugt an der Kasel des seligen Thomas von Biville († 1257) als Füllung eines Rautenmusters: dreitürmiges Burgtor, Adler, Löwe und Lilie [2]). Das Hakenkreuz am Umschlag des Leibrockes ist allen Jahrhunderten in ver-

[1]) Geschichte der deutschen Kunst, 1. Textband, 347.

[2]) Rohault de Fleury, La messe, Bd. VIII, Paris 1888, Taf. 606.

Digitized by Google

schiedenen Abwandlungen bekannt. Adler und Löwen in Kreisen umspinnen abwechselnd die Schuhe.

Auch technisch ist die Echtheit der Fassung deutlich zu erkennen. Auf der Leinwandverkleidung der Figur sitzt nur ein ganz dünner Kreidegrund, der die Bemalung trägt. Abgeblätterte Stückchen lassen stets an der Unterseite den Abdruck der Leinwand erkennen, so daß eine spätere Übermalung auch technisch nicht festzustellen ist.

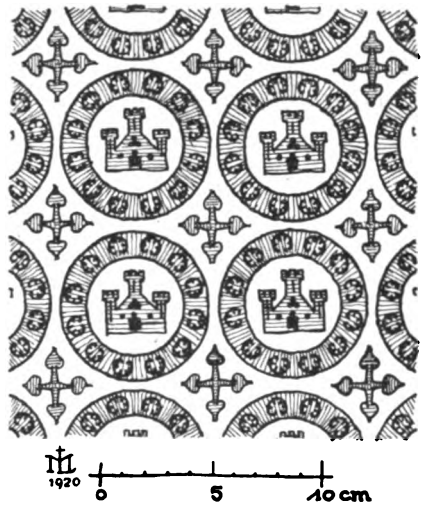


Abb. 8. Stoffmuster des pfalzgräflichen Leibrockes.

Um so größeres Interesse verdient nun die Frage nach der Herkunft des Meisters. Das eine steht ohne weiteres fest, er kam aus einem Kunstkreise, der die gotische Formensprache gut beherrschte. Ebenso darf es als sicher gelten, daß er ein Deutscher war. Um sich davon zu überzeugen, stelle man den Pfalzgrafen nur einmal in eine Reihe mit Chartreser, Pariser, Reimser oder Amienser Figuren des 13. Jahrhunderts und man wird keinen Augenblick zweifeln, den Laacher Stifter aus dem Kreise dieser Werke auszuscheiden..

Haben wir somit die Werkstatt unseres Meisters auf deutschem Boden zu suchen, so kommt von den Maria Laach benachbarten Herden der Gotik am Rhein Trier nicht mehr zunächst in Betracht, nachdem die dortige Liebfrauenkirche 1253 in der Hauptsache vollendet war. Um so mehr dagegen Köln. Hier zog sich der Ausbau des Domchores von 1248 bis zur Weihe im Jahre 1322 hin, bildete aber trotzdem frühzeitig „eine mächtige Lokalschule“ [1]). Der langsame Fortschritt brachte es mit sich, daß die Mitglieder der Bauhütte nebenher eine beträchtliche Anzahl von anderen kleineren Werken unternahmen, worunter gerade die Holzplastik hervorragt. So wurde das Chorgestühl von Xanten am Niederrhein höchstwahrscheinlich um 1250 von

[1]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1912, V 253.

Digitized by Google

Steinmetzen in Köln gefertigt. Trug diese Arbeit noch vorwiegend den Formcharakter des romanischen Stiles, so waren die Chorstühle der Stiftskirche von Wassenberg um 1290 ausgesprochen frühgotisch. Ihnen folgten in der Metropole des Niederrheins selbst die Chorstallen von St. Severin und St. Aposteln um 1300 und die von St. Gereon um 1315 [1]).

Neben der gotischen Formensprache und der Bevorzugung des Holzes kann als weiterer Hinweis auf das Kölner Kunstgebiet Folgendes genannt werden: die Vorliebe der dortigen Schule, die Gewandsäume ihrer Holzfiguren mit nachgeahmten Edelsteinen zu besetzen, oder an gipsvergoldeten Borten durch kleine Punkte Perlstickereien mit eingestreuten Rosettchen nachzuahmen, wie der pfalzgräfliche Leibrock sie am Halsausschnitt, an den Ärmeln und am unteren Gewandsaum zeigt.

Ferner findet sich die Umrahmung der Grabfigur mit Bogenstellung und Wimperg, womit der Laacher Pfalzgraf allen deutschen Grabdenkmälern vorauseilt, nach ihm im 14. Jahrh. nirgendwo so häufig wie auf den Grabplatten der Kölner Erzbischöfe und anderer Fürsten in Köln, Altenberg und Bonn [2]). Dagegen bildet die erwähnte Verzierung z. B. in Trier, Mainz und Westfalen die Ausnahme. Diese Tatsache gestattet den Rückschluß, daß die Bogenstellung auf Grabplatten auch im 13. Jahrh. in Köln bekannt war. In der Tat konnte die Kenntnis von Erzgrabplatten aus niederländischen Gießhütten, worauf ich früher hinwies, nirgendwo so leicht gewonnen werden wie in der ersten Handelsstadt des Westens. An den gleichen vorhin genannten Grabdenkmälern der Kölner Gegend finden wir auch fast überall wie in Maria Laach zwei Kissen unter dem Kopf der Figur, wovon das obere übereck gelegt ist. Anderswo dagegen besteht die Regel, nur ein Kissen zu verwenden.

Ausschlaggebend in unserer Frage scheinen mir die Holzart und der Kopftyp zu sein. Gute Kenner bezeichnen die Verwendung des Nußbaumholzes bei westdeutschen Figuren des 13. und 14. Jahrh. allein schon als ein fast sicheres Merkmal kölnischer Herkunft [3]). Daneben wird dort ausnahmsweise die

---

[1]) Reiners, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik, Straßburg 1909.

[2]) Gürtler, Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 146, Taf. III und IV (1912).

[3]) Vgl. die Ausführungen A. Schnütgens, Zeitschr. für christl. Kunst, 1908, Sp. 353—358 mit 4 Abb. und Sp. 289—292 mit 3 Abb. Ferner Fr. Witte,

Digitized by Google

Eiche verarbeitet. Beide Holzarten finden wir nun auch an unserem Grabdenkmal. Die Figur ist aus Nußbaum und der Zierrahmen aus Eichen.

Da wir nun auch den Kopftyp des Pfalzgrafen bei gleichzeitigen Kölner Figuren antreffen, so dürfte damit die Herkunft zugunsten Kölns entschieden sein.

Es ist vor allem die aus Nußbaumholz geschnitzte, frühgotische Madonna aus Kendenich, Kreis Köln, jetzt in der Sammlung Schnütgen in Köln, bei der wir den Kopftyp des Pfalzgrafen wiederfinden. (Abb. 9.)[1]) Die ausgesprochen ovale Gesichtsform mit der hohen Stirn und dem leicht vortretenden Kinn, der dadurch bedingte schlanke Hals, der kleine leicht geöffnete Mund mit der vorquellenden Unterlippe, die lebensvoll modellierten, gleichsam vibrierenden Nasenflügel, die in einem großen Zuge zur Stirn hinaufgeschwungenen Augenbrauen, die lauschenden, vorgeneigten Ohrmuscheln, die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Gesichtsteilen, das alles sind gemeinsame Züge des Kölner und Laacher Kopfes. Nur erscheint beim Pfalzgrafen alles zarter und feiner und wie durch den linearen Stil der Bronzetechnik verklärt, während der Holzstil die Züge der Madonna etwas plastischer und derber wiedergibt. Dagegen ist der Bau des Kopfes bei der Kölnerin zarter, schlanker, gotischer, beim Pfalzgrafen kräftiger, breiter, dem Ideal des 13. Jahrh. näherstehend. Die Madonna dürfte demnach etwa 20 bis 30 Jahre jünger als der Pfalzgraf sein.

Wollen wir der Herkunft des Kopftypus selbst nachgehen, so müssen wir uns, unbeschadet der Ausführungen, worin wir unsere Stifterfigur dem Heimatlande der Gotik abgesprochen haben, dem Westen zuwenden. Als wichtige künstlerische wie geographische Durchgangsstationen treten hier das Maastal und die Niederlande ein. In der Johanneskirche zu Lüttich finden wir eine bedeutende Marienfigur aus der Mitte des 13. Jahrh., deren Kopf so überraschende Verwandtschaftszüge mit dem Pfalzgrafen aufweist, daß man an ein Jugendwerk desselben Meisters denken möchte. (Abb. 10.) Beide Köpfe sind sich fast gleich im

---

Frühgotische kölnische Madonna in der „Sammlung Schnütgen", ebd. 1910. Sp. 333—340 mit 3 Abb.

[1]) Gute Abbildung der ganzen Figur bei Fr. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, Berlin 1912, Text S. 65, Nr. 2, Taf. 26; auch Zeitschr. für christl. Kunst, 1910, Sp. 335—336.

Digitized by Google

Bau, im Proportionsverhältnis zum ganzen Körper, in der Bildung der Nase und Augenbrauen, der hohen Stirn und des langen Halses mit den vortretenden Nickermuskeln. Nur die Augen der Madonna sind größer und plastischer. Das untere Lid verrät durch seine ganz wagerechte Richtung den stärkeren französischen Einfluß, während das Auge des Pfalzgrafen mandelförmig ist. Erinnert nicht auch die Haltung der rechten Hand Marias an den zierlichen Griff nach dem Mantelgurt in Maria Laach und das Tragen der Weltkugel auf der flachen Linken des Jesuskindes an das Präsentieren des Kirchenmodells beim Laacher Stifter? Selbst der Zug des Monumentalen und die damit verbundene feierliche, architektonische Haltung der ganzen Figur fehlt bei der Madonna nicht; sie ist 1,38 m hoch, das Holz Eichen. Der hervorstechendste Unterschied zwischen dem früheren und späteren Werk, die erheblich leichtere Gewandung, dürfte sich genügend durch den Zeitabstand von etwa 30 Jahren erklären [1]).

Von den Dombauhütten Nordfrankreichs, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. gleichzeitig die hervorragendsten Bildhauerwerkstätten ins Leben riefen, ich meine Chartres, Paris, Amiens und Reims, hat bekanntlich Amiens den stärksten Einfluß nach Nordosten ausgeübt. Er drang ungeschwächt bis Köln vor, wo wir im Domchor eine Abschrift des Chores von Amiens finden. Es wäre ein Wunder, wenn im Gefolge der Architektur die Amienser Plastik keine Schule gemacht hätte. Die vorzüglichen Werke des ersten Meisters in der Vorhalle (1230—40), zu denen auch der viel nachgeahmte „schöne Christus“ gehört, zeichnen sich vor allem durch feierliche Würde und getragenen Ernst aus. Architektonisches Empfinden beherrscht noch durchaus sowohl die Haltung des Körpers wie den Faltenwurf der Gewänder. Hierzu stimmt die flaue, geringe Durchmodellierung der Gesichts-

[1]) Das Gesagte erfährt eine lehrreiche Bestätigung, wenn wir den beiden verglichenen Figuren eine gleichzeitige thronende Madonna im Berliner Kaiser Friedrich-Museum an die Seite stellen. (Abb. in: Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, Jahrg. 29, 170.) Diese ist 81 cm hoch, aus Eichenholz und wurde nach der Vermutung Vöges in Brabant angefertigt. So nahe sich auch die beiden Marienfiguren stilistisch und ikonographisch stehen, die oben dargelegte Verwandtschaft der Lütticher Madonna mit dem Pfalzgrafen ist größer. Vgl. die Abb. der ganzen Lütticher Gruppe bei J. Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, 2. édit. Desclée, Bruges 1890, S. 1112, Taf. 15.

Digitized by Google

flächen. Dagegen zeigen die Künstler eine fast naturalistische Freiheit in der Behandlung des Bartes und der Haare. Es dürfte nicht schwer sein, hier auch die Grundzüge des pfalzgräflichen Kopftyps zu finden, wenn es auch nicht angeht, die einzelnen Glieder eines Stammbaumes aufzustellen [1]).

Kam nun auch der Laacher Bildhauer aus Köln, so möchte ich doch annehmen, daß die Ausführung der Grabplatte in Maria Laach geschah, nachdem der im Großen zugerichtete Holzblock am Bestimmungsort angelangt war. Zur Begründung dieser Vermutung erinnere ich zunächst daran, daß ja auch drei von den vier großen Tuffplatten des Sarkophags in der Abtei ihren künstlerischen Schmuck erhalten mußten. Dann aber weist das Kirchenmodell mehrere Einzelheiten auf, die eine genaue Kenntnis des Bauwerkes voraussetzen. Das ergibt sich aus folgenden Beobachtungen.

Es wäre unstreitig schöner, wenn die Ostapsis am Modell die Höhe des Mittelschiffs erreichte und die Dachlinien des Langhauses bis zur Apsis durchgezogen wären. Das ist dem Modellschnitzer sicher nicht entgangen. Die jetzige Lösung bevorzugte er offenbar nur deshalb, weil sie der Wirklichkeit entsprach. Vor allem aber finden wir am Modell zwei ganz spezielle Laacher Eigentümlichkeiten: die zwei hohen gotischen Fenster des Presbyteriums und den Umgang am mittleren Westturm, der in der Laacher Form sonst nirgendwo vorkommt. (Abb. 4 und 6.) So etwas konnte nur ein Kenner des Originals machen. Erinnert man sich endlich an die sonst bekannten Wanderungen der mittelalterlichen Künstler, so wird man der Ausführung des Stifterdenkmals in Maria Laach selber die größere Wahrscheinlichkeit zusprechen.

Nun darf ich es wohl wagen, noch auf andere Verwandtschaftszüge zwischen der Stifterfigur und der Kirche hinzuweisen, wobei ich ausdrücklich betone, daß sich der Zusammenhang nicht beweisen läßt, sondern vielmehr der Empfindung entspringt.

Ich habe oben S. 23 hervorgehoben, daß uns keine mittelalterliche Grabfigur bekannt ist, die ein so reiches Profil aufweist, wie unser Pfalzgraf. Könnte diese Komposition nicht durch die eindrucksvolle Seitenansicht der Laacher Kirche an-

[1]) Vgl. besonders den Kopf der Marienstatue am Mittelpfeiler de la porte de la mère de Dieu. Die Kopfbildung ist auffallend männlich im Bau. Durand, a. a. O.

Digitized by Google

geregt worden sein? Hier wie dort zwei bewegte Eckpartien, dazwischen ein ruhiges Mittelstück. (Abb. 6.)

Das dem 13. Jahrh. geläufige Gewandmuster des dreitürmigen Burgtores hat am Leibrock des Pfalzgrafen eine beachtenswerte Abwandlung erfahren. Die Abschrägung des Mittelturmes zu den fast isolierten Flankentürmen erinnert ebensosehr an den dreitürmigen Laacher Westbau, wie das im Kleeblatt geschlossene Portal mit dem Dreipaß darüber zunächst als Kircheneingang aufgefaßt wird. (Abb. 11.)

Und könnten wir in dem Blattkranz, der die drei Türme auf dem Gewandmuster umgibt, nicht eine Skizze des herrlichen Waldgürtels erblicken, der die Kirche und das ganze Tal umsäumt? Ein gleichzeitiges Kreismuster mit so dichtem Blattschmuck ist mir nicht bekannt. (Abb. 11.)

Wem einmal die Abstraktionskraft der mittelalterlichen Künstler zum Bewußtsein gekommen ist [1]), wird die Möglichkeit dieser Zusammenhänge zugeben und sie als bemerkenswerten Beleg dafür betrachten.

Überblicken wir nochmals das Grabdenkmal, wie es als Ganzes ursprünglich gedacht war — Figur, Sarkophag und Altar — alles in reicher Bemalung — „in medio navis ecclesiae", so darf es als sicher gelten, daß die Grabstätte des Laacher Pfalzgrafen zu den vornehmsten des 13. Jahrh. gehörte. Danach bemißt sich auch noch der heutige Wert des Denkmals, trotz der Verkümmerung und Veränderung, die es im Laufe der Jahrhunderte erlitten hat. Als Kunstwerk des 13. Jahrh. steht es in mehr als einer Beziehung einzig da.

[1]) Vgl. hierüber Vitzthum, a. a. O., bes. S. 5—6.

Abb. 11.

Digitized by Google

3. Der Baldachin des Grabdenkmals.

Der Sarkophag Pfalzgraf Heinrichs wird von einem baldachinartigen Kuppelbau überschattet. (Abb. 3 u. 12.) [1]) Eine ebenso reiche wie originelle Steinmetzarbeit! Der Bau ruht auf sechs schlanken, 2,80 m hohen Säulen mit spätromanischen Blätterkapitellen. Die beiden vorderen Säulen am Fuße des Sarkophags sind aus poliertem Kalksinter, die vier anderen aus blauer Basaltlava. Die Basis zeigt die bekannte spätromanische Tellerbasis mit tief ausgeschnittenen Kehlen und stark überquellendem Pfühl. Am Kopfende der Tumba treten an Stelle der Basis zwei Tierpaare. Von den stark beschädigten, vierbeinigen Fabelwesen ist auf der linken Seite ein Löwe, auf der rechten ein Tier mit langer Schnauze zu erkennen. Die Kämpferplatten der Kapitelle sind nach außen an der vierten Seite in stumpfem Winkel konsolenartig erweitert, mit feinfühliger Rücksicht auf die Kanten des Sechsecks. Um der starken Auflast des Oberbaues besser begegnen zu können, wurden die Säulen um 10 cm aus dem Lot nach innen vorgeneigt. Der Oberbau besteht aus demselben hellen Tuff, der uns schon von der Tumba des Grabdenkmals her bekannt ist. Die sechs tragenden Säulen des Unterbaues sind durch kräftige, reich profilierte Kleeblattbogen verbunden. In der Absicht, den Baldachin als Innenbau möglichst durchsichtig und leicht zu gestalten, wurden die Zwickel zwischen den Kleeblattbogen durchbrochen.

Auf dem Gurtgesims der Kleeblattbogen reihen sich 36 dichtgedrängte Säulchen mit frühgotischen Knollenkapitellchen zu einer Zwerggalerie zusammen.

---

[1]) Bei der Bearbeitung des dritten Teiles ist mir mein Konfrater Maurus Weber, Architekt in Maria Laach, behilflich gewesen. Er hat den Baldachin fachmäßig aufgenommen, die Zeichnungen angefertigt und dadurch eine erschöpfende Erklärung der einschlägigen Fragen ermöglicht. Ich spreche ihm für seine Mitarbeit auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus.

Digitized by Google

Den Abschluß des kleinen Baues bilden 12 reichprofilierte Rippen, von denen abwechselnd die einen auf dem oberen Gurtgesims, die anderen auf Säulchen stehen. Die letzteren sind im Bogen geknickt. In der Mitte vereinigen sich sämtliche Rippen in einem gemeinsamen, offenen Schlußstein. Vom Fuße der Rippen und der sie tragenden Säulchen gehen kräftige Ranken aus, die in ihrer Zusammenordnung das herzförmige Motiv der Öffnungen zwischen den Kleeblattbogen nachahmen. Die Rankengewinde sind außen durch reich profilierte Giebel abgedeckt. Das ganze Denkmal ist leider mit einer hellgrauen Tünche bedeckt, die es verhindert, die Zusammenfügung der Quadern und einzelnen Teile überall zu erkennen. Auf diesem Anstrich sind vermutlich im 19. Jahrh. die tiefsten Kehlen der Profile abwechselnd rot und blau bemalt worden.

Fassen wir den Baldachin als Ganzes ins Auge, so fällt zunächst das Mißverhältnis in der Höhe zwischen dem tragenden Unterbau und dem hohen Oberbau auf. Das Rätsel löst sich, wenn wir annehmen, daß der Baldachin ursprünglich anders geplant war. Denken wir uns einmal die Zwerggalerie fort und den oberen Teil auf den unteren versetzt, so tritt alsbald das richtige Verhältnis zwischen dem Unter- und Oberbau ein. Nicht nur das. Mit der verbesserten Konstruktion gewinnen wir auch eine völlige Harmonie in der Dekoration. Es wird nun klar, daß die zierlichen Formen der Zwerggalerie die großen Linien der beiden anderen Teile durchschneiden. Was ich bis jetzt als Vermutung ausgesprochen habe, läßt sich glücklicherweise als der ursprüngliche Plan des Werkes überzeugend nachweisen.

Die Darlegung muß naturgemäß mit dem Oberbau beginnen. Sehen wir uns denselben im Querschnitt an, wie ihn Abb. 12 vorführt, so erhalten wir alsbald den bestimmten Eindruck, daß wir das Gerüst eines ehemaligen Gewölbebaues vor uns haben. So ist es in der Tat. Das beweisen zunächst die Rippen. Bei einer Spannweite von 2,50 m besitzen sie die ansehnliche Stärke von 17 × 30 cm und zeigen auf beiden Seiten den typischen Absatz, der als Gewölbeauflager dienen sollte. (Abb. 13.) Noch mehr. Im Schlußstein, der uns auch erhalten ist, sind sogar alle Zwickel der Gewölbekappen mit angearbeitet. (Abb. 14.) Die Stärke der Kappen betrug danach 5 cm.

Eine besondere Eigentümlichkeit unserer Rippen besteht darin, daß sie sowohl nach unten wie nach oben reich profiliert sind.

Digitized by Google

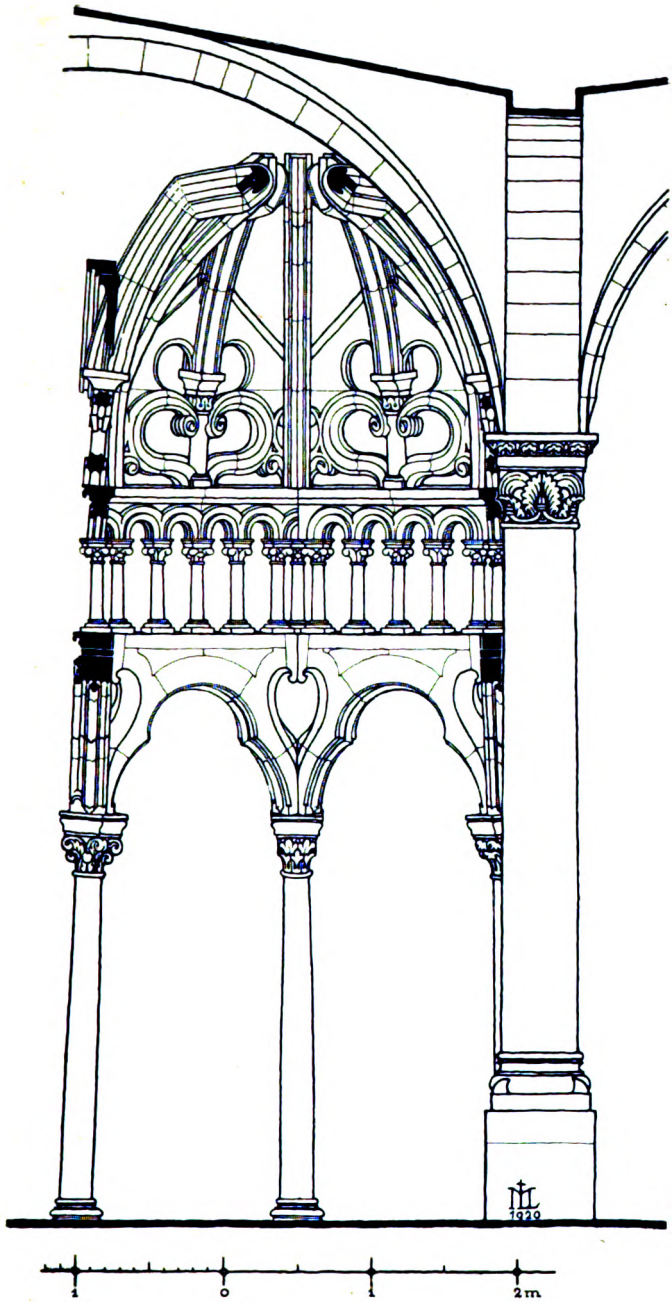


Abb. 12. Querschnitt durch den Baldachin des Grabdenkmals.

Digitized by Google

Da die untere Profilierung schwerer und breiter ist als die obere (Abb. 13) und die letztere demnach von unten nicht gesehen werden kann, so weist auch dieser Umstand wieder darauf hin, daß man sich beide Profile durch Gewölbekappen getrennt denken muß.

Fragen wir nun nach der Art des Gewölbes, so wird uns darüber der Verlauf der Rippen Aufschluß geben. Von den 12 Rippen nennen wir die 6 auf die Ecken laufenden Diagonalrippen, die 6 auf die Giebelspitzen laufenden Giebelrippen. Die ersteren stehen unvermittelt auf dem Gurtgesims der Arkadengalerie, laufen im Spitzbogen nach oben zusammen und zeigen etwa in der Traufhöhe der Giebel, in der untersten Fuge einen leichten Knick nach innen. Die Giebelrippen werden innerhalb der Giebel von einem Säulchen abgefangen und sind im oberen Teil so stark nach unten gebrochen, daß dieser nahezu horizontal verläuft. Eine der Giebelrippen wurde gewaltsam dem Gurtbogen des Emporengewölbes angepaßt, der oberen Hälfte beraubt und schon von unten herauf nach innen vorgeneigt. (Abb. 12.) Der Grund zur Knickung sämtlicher Rippen war die Anlehnung des Baldachins an die Emporensäule, wodurch die Erhaltung des ehemals vorhandenen Gewölbes unmöglich gemacht wurde. Da wir die unteren Teile der Rippen als ursprünglich annehmen müssen, weil sie mit ihrer Umgebung in einem Stück gearbeitet sind, so gibt uns die Verlängerung dieser Teile ein zuverlässiges Bild vom früheren Rippenverlauf und damit vom Gewölbe selber. Das Ergebnis ist folgendes.

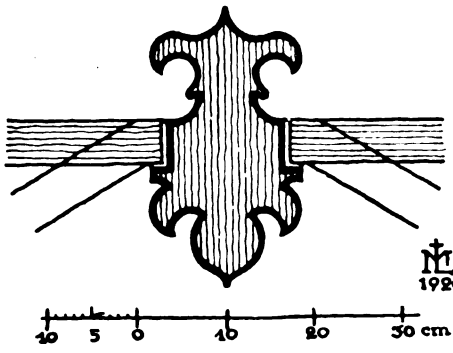


Abb. 13. Rippenprofil.

Die 12 verlängerten Rippen treffen sich alle etwa 30 cm über dem jetzigen Schlußstein. Die Tatsache, daß nun das oberste Teilstück der Diagonalrippen, das jetzt nur 20 cm lang ist, zur ursprünglich normalen Stücklänge von 50—60 cm anwächst, bestätigt die Richtigkeit unseres Verfahrens. Die Diagonalrippen fallen im Querschnitt, der durch die Mitte der Sechseckseiten genommen ist, in der Projektion mit den Giebelrippen zusammen, so daß wir sechs spitzbogige Halbtonnenausschnitte

Digitized by Google

erhalten, die durch die Giebelrippen in je zwei gleiche Hälften geteilt werden. Daraus ergibt sich, wie unsere Rekonstruktion Abb. 17 zeigt, ein regelmäßiges Klostergewölbe über einem Sechseck.

Ist die Folgerung richtig, so muß der noch gut erhaltene Schlußstein sie bestätigen. Sehen wir uns diesen näher an. (Abb. 14.) Die 12 Birnstäbe der Rippen, die in ihm zusammenstreben, krallen sich da um einen gemeinsamen Ring herum. Ursprünglich gingen die Giebelrippen ohne jede Brechung in die Rundung des Schlußsteines über. Die Diagonalrippen dagegen machten wegen ihrer größeren Spannweite beim Übergang in die Rundung des Schlußsteines eine geringe Brechung notwendig. Die Fuge am Schlußstein wurde infolgedessen bei den Diagonalrippen steiler als bei den Giebelrippen, weil der Anschlußstutzen flacher war.

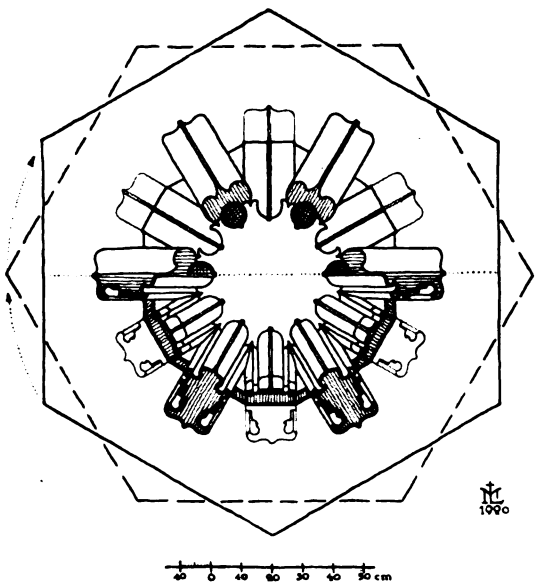


Abb. 14. Schlußstein, Untersicht und Aufsicht. [1])

Die Anpassung an den jetzigen Standort verlangte, daß die Giebelrippen möglichst oben, fast horizontal gebrochen wurden. Die Verbindung mit dem Schlußstein konnte unter diesen Umständen nur gelingen, indem man den Anschlußstutzen des Schlußsteines möglichst senkrecht zurichtete. Man wählte hierzu den Anschlußstutzen der Diagonalrippen, weil diese flacher waren. Die entsprechende Fuge hätte eine teilweise Entfernung der noch vorhandenen Gewölbezwickel notwendig gemacht, wenn man sie nicht hakenförmig geführt hätte. Da aber die Gewölbezwickel

[1]) Das Sechseck in undurchbrochenen Linien gibt die ursprüngliche Stellung des Baldachins zum Schlußstein an, das in durchbrochenen Linien die jetzige Lage. Die schraffierten Teile an der Spitze der ehemaligen Giebelrippen sind die Ansätze der früheren Kuppelbekrönung. Vgl. S. 55.

Digitized by Google

naturgemäß den Zusammenhalt des Schlußsteines verstärken, so ließ man sie unverletzt. Die Diagonalrippen dagegen brauchten nur unten ein wenig gebrochen zu werden, um die Anpassung an den Anschlußstutzen der Giebelrippen zu finden, weil die oberen zwei Drittel frei verlaufen. Die Anpassung des Schlußsteines an die beschriebenen Veränderungen ergab somit eine Drehung desselben um ein Zwölftel. Dadurch wurden natürlich auch die Gewölbezwickel um je ein Feld verschoben, so daß ihre Lagerfugen die parallele Richtung zu den Sechseckseiten einbüßten und auch der Rest des typischen Fugenschnittes eines Klostergewölbes verloren ging.

Wozu aber bei einem derartigen Gewölbe die Rippen, insbesondere die Giebelrippen? Haben diese in unserem Falle nicht lediglich ornamentale Bedeutung? Unser Meister hatte bei der gewählten Gewölbeform hauptsächlich mit zwei Schwierigkeiten zu rechnen: mit der Ausknickungsgefahr und mit der Notwendigkeit möglichst reicher Lichtzuführung.

Das stark spitzbogige Gewölbeprofil ist an sich der Gefahr der Ausknickung nicht besonders ausgesetzt. (Abb. 16.) Dennoch müßte bei der Bestimmung der Kappenstärke glatter Halbtonnen, die sich von den sechs Seiten ohne jede Zwischenteilung gegeneinander wölben, damit gerechnet werden. Wollte man nun einer übermäßigen Kappenstärke aus dem Wege gehen, so lag der Gedanke nahe, die sechs Felder durch je eine Versteifungsrippe in zwei kleinere zu zerlegen. Diese verlangten bei der Anordnung von Diagonalrippen keine direkte Auswölbung mehr, sondern konnten mit dünnen Steinplatten ausgelegt werden. (Abb. 17.) Dafür mußten sie nun aber einen hohen Querschnitt erhalten und konnten unter und über dem Gewölbe reich profiliert vorspringen. Sie erwecken dadurch mehr den Eindruck pyramidalen Auftürmens als bogenförmigen Zusammenwölbens.

Die auf diese Weise stark verminderte Ausknickungsgefahr wird nun völlig aufgehoben durch die den Giebelrippen jochartig überhängenden schweren Giebelverdachungen. Diese haben zudem noch den weiteren Vorzug, daß sie durch ihr Eigengewicht den Schub der Rippen stark herabmindern und es ermöglichen, die Giebelrippen durch kleine Säulchen abzufangen, die den annähernd senkrechten Druck auf das Auflager übertragen.

Der Grund für die Anordnung dieser Säulchen führt uns zur zweiten Schwierigkeit, die der Lichtzuführung. Das 2,50 m

Digitized by Google

hohe Kuppelgewölbe wird durch die kleine Öffnung im Schlußstein nur recht spärlich beleuchtet. Es verlangt nach seitlicher Lichtzuführung, die möglichst hoch erwünscht ist, soll der Kuppelraum nicht als totes Dunkel wirken. Die Konzentrierung der ganzen Gewölbelast durch die Rippen auf 12 Punkte kam dem Bedürfnis nach hoher Seitenbeleuchtung sehr entgegen. Sie gab den nötigen freien Raum für die Lichtöffnungen und schuf die Grundbedingungen für die kühne, durch Rankenwerk vollständig durchbrochene Giebelkrönung, die ihre Abhängigkeit von der Zerlegung des Gewölbes durch die 12 Rippen deutlich erkennen läßt.

Die Fensterform, die sich am ungezwungensten mit der Aufstellung der Giebelrippen auf Säulchen vereinigen ließ, war unstreitig die des einfachen romanischen Doppelfensters, das ja auch durch ein Säulchen geteilt wird. (Abb. 15.) Das Stilgefühl der Zeit forderte aber eine reichere Lösung. Hier bot sich nun am nachdrücklichsten in Übereinstimmung mit den großen Kleeblattbogen des Unterbaues und den Dreiecksgiebeln der Bekrönung das Kleeblattfenster an. (Abb. 15.) Unser Meister vereinigte die rein konstruktive mit der dekorativen Form. Legen wir beide aufeinander, so erkennen wir alsbald, wie aus der Verschmelzung unsere Öffnungen entstanden sind: Die große Ranke aus dem Kleeblatt, die runden Lucken darüber aus den Köpfen des einfachen Doppelfensters. (Abb. 15.) Dasselbe Motiv wurde am Fuß der Diagonalrippen wiederholt. Ja selbst die herzförmigen Durchbrechungen zwischen den großen Kleeblattbogen des Unterbaues erinnern noch daran. So entwickeln sich die vorherrschenden konstruktiven wie dekorativen Kunstformen unseres Kuppelbaues, abgesehen von der nicht dazu gehörenden Zwerggalerie, in verschiedenen Abwandlungen einheitlich aus

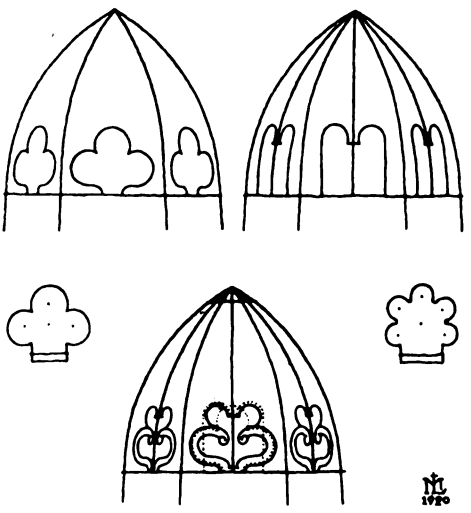


Abb. 15. Entwicklung der Giebelranken.

Digitized by Google

dem Motiv des Kleeblattes. Überblicken wir die Lichtzufuhr des Oberbaues als Ganzes und stellen wir im Geiste daneben das nackte Klostergewölbe mit seinen 12 Rippen, so müssen wir staunen über die Erfindungsgabe, womit unser Meister seinen Lichtgaden in einen reizvollen Kranz von Ranken umgewandelt hat, der den ornamentalen und monumentalen Charakter glücklich vereinigt. (Vgl. Abb. 15 u. 17.)

Noch eine technische Bemerkung über die Behandlung der Innenseite der Giebel. Während die Ranken außen und innen gleich profiliert sind, sehen wir die Teile darüber ganz glatt gelassen. Gegenüber dem äußeren Giebelgesims treffen wir innen einen Absatz, der nur als Auflager der bereits erwähnten Giebelverdachung angesehen werden kann, die sich mit den Gewölbeflächen verschnitten haben muß. Die Bearbeitung der Partie über den Ranken läßt erkennen, daß hier ehemals Vorhandenes abgeschlagen worden ist. Das kann nichts anderes gewesen sein, als das vorgekragte Widerlager der Gewölbekappen, in welche die runden Lucken über den großen Ranken als Stichkappen einschnitten. (Abb. 12 u. 17.)

Fassen wir unsere Ausführungen über den Oberbau des Baldachins zusammen, so ergibt sich, daß er ursprünglich ein Klostergewölbe darstellte, das, von 12 starken Rippen getragen, seine Aufgabe in allen Stücken vortrefflich erfüllte. Nur stellte es an den Unterbau die Anforderung, den restlichen, übrigens geringfügigen Gewölbeschub, den die Rippen ausübten, durch einen entsprechend festen Mauerring aufzunehmen.

Wo ist nun der Mauerring zur Aufnahme des Gewölbeschubes? Unser Blick fällt zunächst auf den Bogenkranz der Arkadengalerie. Der ist aber dieser Aufgabe schlecht gewachsen, zunächst wegen seiner geringen Querschnittabmessungen, sowohl der Höhe als auch der Breite nach. Dann aber besonders, weil er um ein gutes Stück zu eng ist. Sitzt doch das Rankenwerk der Giebel außen fast bündig mit der Vorderkannte des Gurtgesimses über dem Bogenkranz, so daß das Säulchen, das die Giebelrippe trägt, mehr als die Hälfte seiner Last auf die Ausladung des sehr stark unterschnittenen Profils überträgt. Es ist undenkbar, daß diese Belastung ursprünglich so vorgesehen war. Vor allem kommt das in der Diagonalrichtung zum Ausdruck, wo das Überhängen besonders stark hervortritt. Trotz des scheinbaren Zusammenschnürens aber ist der Bogenkranz

Digitized by Google

nicht einmal in der Lage, innen die Diagonalrippen vollkommen zu fassen. Der Birnstab derselben hängt frei über, ohne daß die innere Ecklösung der Arkadenbogen irgendwelche Rücksicht darauf nimmt. Die Giebelrippe überträgt also einerseits ihre Last nach außen teilweise ins Nichts, die Diagonalrippe findet anderseits nur ein unvollständiges Auflager auf der Innenseite. Bedenken wir nun, daß die schwachen Säulchen der Arkade ihre schwere und dazu äußerst ungeschickt aufgebürdete Last ohne jede seitliche Versteifung auf den Unterbau übertragen sollen, so kann man diese Konstruktion keineswegs als besonders vertrauenerweckend ansehen. Denn wenngleich auch ein Sechseck als Polygon an sich eine gewisse Versteifung besitzt, so können doch die an den Ecken ganz frei zusammengestellten drei Säulchen, die nur durch Kapitellplatte und Basis untereinander verbunden sind, bei weitem nicht die noch nötige Ergänzung der Stabilität gewährleisten, zumal die schon durch eine Diagonalfuge geschwächte Ecke des Bogenfrieses teilweise völlig unterhöhlt ist. Und ist es nicht auffallend, daß die ganze Galerie senkrecht projektiert war, wie die Kapitelle und Basen der Ecken unzweifelhaft bekunden und lediglich dadurch eine scheinbare Anpassung an die streng pyramidale Gestalt des Baldachins erhielt, daß man den Bogenteil derselben nach innen neigte? (Abb. 12.)

Ferner sind die Säulchen allein schon in bezug auf die Anforderung, die man an ihre Druckfestigkeit bei dem schweren Oberteil stellen muß, reichlich dünn. Ganz abgesehen davon, daß die kleinen Giebelsäulchen, die doch von den Arkadensäulchen getragen werden sollen, erheblich stärker und voller im Querschnitt und Kapitell gehalten sind. (Abb. 3 u. 12.) Dieser Widerspruch rechtfertigt allein schon den Schluß, den wir aus dem bisher Gesagten ziehen müssen. Und das ist dieser. Die Arkadengalerie, die wir bereits auf Grund ihrer abweichenden dekorativen Formen als eine spätere Zutat ansahen, genügt auch ihrer konstruktiven Aufgabe nur in sehr geringem Grade. Ja sie steht ihr in einzelnen Punkten direkt entgegen und muß demnach an ihrem jetzigen Platze im Baldachin als ein Fremdkörper bezeichnet werden, der ursprünglich eine Brüstung gewesen ist.

Es bleibt uns noch die Aufgabe zu untersuchen, wie sich der Unterteil zu den gewonnenen Ergebnissen stellt und ob er imstande ist, den gewölbten Oberteil zu tragen. Stellen wir

Digitized by Google

einmal beide aufeinander, so erhalten wir zunächst den für die Kuppel notwendigen Mauerkranz. Ferner zeigt sich im Querschnitt, daß die Achse der Giebelrippen, die in der Achse der kleinen Giebelsäulchen ihre normale Fortsetzung nach unten findet, in Gurtgesimshöhe genau mit der durch die Kleeblattbogen nach oben verlängerten Achse der großen Säulen zusammenfällt. (Abb. 17.) Wir können also hier vom Gewölbescheitel bis zum Säulenfuß eine einheitliche Konstruktionslinie verfolgen, die durch die Arkadengalerie denkbar ungünstig unterbrochen wird. (Abb. 16.)

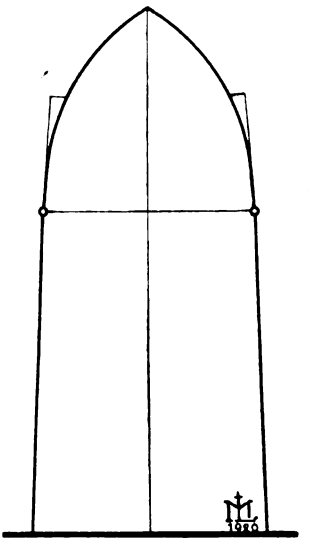


Abb. 16. Konstruktionsprofil des Ziboriums.

Das ganze Gewölbe der Kuppel sitzt demnach so organisch auf dem Mauerkranz des Unterbaues, daß sowohl die Giebelrippen ihre Last normal dem Kleeblattbogen übermitteln als auch die Diagonalrippen die ihrige ohne jede Schwierigkeit auf die Ecken übertragen können. Hier ist das vor allem den keilförmigen Schlußsteinen zu danken, womit die sechs herzförmigen Öffnungen an den Ecken geschlossen sind. (Abb. 17.) Der Zusammenhang dieser Keilsteine mit den Diagonalrippen wird zunächst durch die völlig übereinstimmende Breite beider Glieder offenbar. Dann aber auch durch die Ansätze von Konsolen, die an der Innenseite des Mauerkranzes zutage traten. In diesem Zusammenhange haben wir den Schlüssel zur konstruktiven Grundidee des ganzen Baues.

Die bisherigen Ausführungen beschränkten sich auf den notwendigen Mauerkranz als dem unmittelbaren Träger der Gewölbekuppel. Nun müssen wir beachten, daß er selber ohne fremde Hilfe auf eigenen Füßen steht. Das gilt es zu verstehen, wollen wir die Rolle ganz erfassen, die gerade die Diagonalrippe in Verbindung mit dem übereck sitzenden Keilstein spielt. Auf sechs pyramidal gegeneinander geneigten Säulen, die je mit einem Kleeblattbogen untereinander verbunden sind, ruht das Gewölbe. Ständen die Säulen senkrecht, so wäre diese Konstruktion ohne Zuganker in der Kämpferhöhe der Kleeblattbogen

Digitized by Google

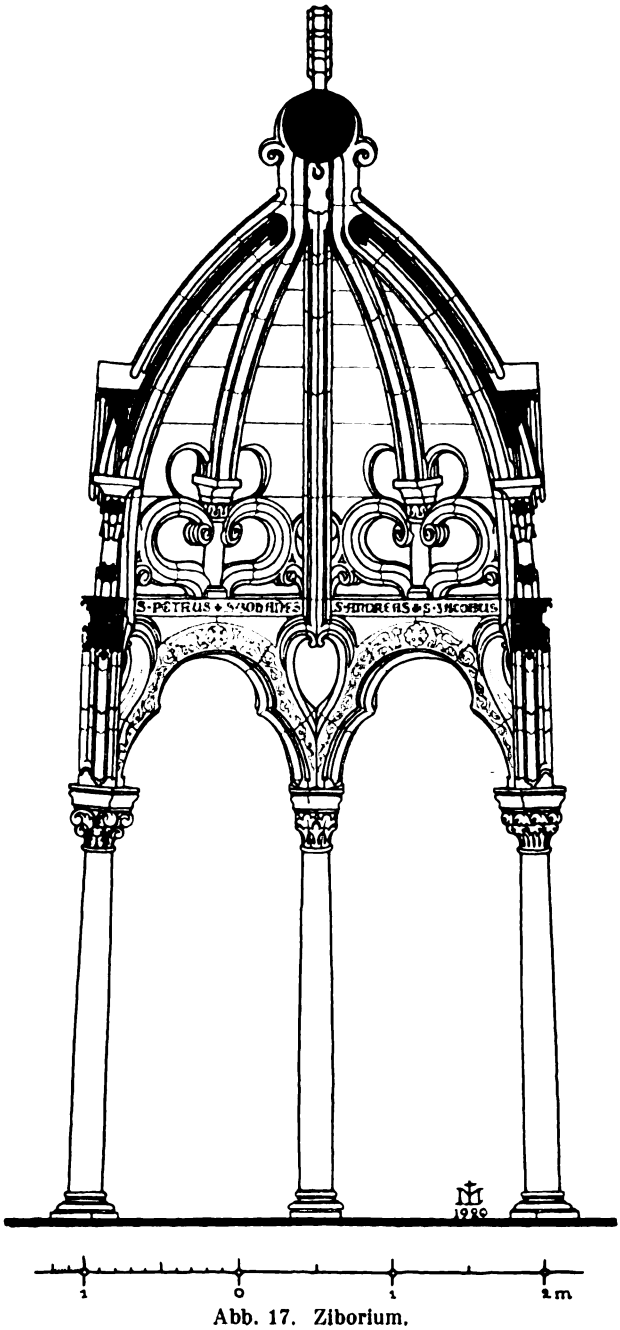


Abb. 17. Ziborium.

Digitized by Google

vollkommen undenkbar. Der Schub der letzteren würde unzweifelhaft zu einem Ausknicken oben in der Kämpferhöhe führen. Diese Gefahr wird nun stark vermindert durch die 10 cm nach innen geneigten Säulen. Eine genaue Untersuchung des Kämpfersteines hat gezeigt, daß die Kleeblattbogen und die Säulen bestimmt pyramidal angelegt und somit von Anfang an auf die Neigung nach innen zugerichtet sind. Um die Ausknickungsgefahr ganz zu beseitigen, griff der Meister nicht zu einem vollen und möglichst schweren Eckstein, der durch seine ruhende Last auch im gewünschten Sinne gewirkt hätte, sondern er spannte kleine Bogen den großen Kleeblattbogen derart zwischen die Hüften, daß ein Ausknicken nunmehr als ausgeschlossen gelten durfte. (Abb. 12 u. 17.)

Die Aufgabe dieser kleinen Bogen hat in den federnden Schnörkeln, womit die herzförmigen Öffnungen der sechs Ecken geschlossen sind, einen recht ansprechenden Ausdruck gefunden. Auch die innere Spannung im ganzen Kleeblattbogenkranz, durch die sowohl der restliche Gewölbeschub von oben aufgenommen, als auch eine annähernd senkrechte Belastung der sechs Säulen nach unten gewährleistet wird, hätte nicht besser in Formen gekleidet werden können. Diese Spannung wird hervorgerufen teilweise durch den pyramidalen Aufbau des Ganzen, in der Hauptsache aber durch die in der Diagonale eingekeilten Schlußsteine, die durch die Gewölbelast der Diagonalrippen fortwährend gleichsam angetrieben werden. Man stoße sich nicht daran, daß diese kleinen Diagonalbogen in der Mitte horizontal gebrochen sind, ihre Neigung nach innen gestattet bei dem kleinen Maßstab keineswegs ein etwaiges Ausgleiten des Keiles. Nach den bisherigen Ausführungen müssen wir somit annehmen, daß unser Baldachin ehedem ohne jedwede fremde Stütze aus eigener innerer Standfestigkeit vollkommen frei gestanden hat.

Die konstruktive Zusammengehörigkeit der Diagonalrippen und Keilsteine erhielt ihren formal-künstlerischen Ausdruck in den Konsolen, wovon an der Innenseite des Mauerkranzes Spuren vorgefunden wurden. Diese deuten darauf hin, daß der Birnstab der Diagonalrippen sich in den Schnörkeln der Ecköffnungen ähnlich krallenartig teilte, wie die Birnstäbe auf den Kämpferplatten der sechs großen Säulen an der Außenseite. (Abb. 3.) Damit haben wir den Anfang zur Rekonstruktion der dekorativen Ausstattung an der Innenseite des Mauerringes gefunden. Ein

Digitized by Google

weiterer Anhaltspunkt hierzu bietet ein 2 cm tiefer, unter dem Verputz aufgedeckter Absatz über den Kleeblattbogen, wo sich ein Schrift- oder Zierband in Stuck oder Mosaik hingezogen haben mag. (Abb. 12.) Man könnte z. B. an die Namen der zwölf Apostel denken, die die zwölf Grundsteine der Kuppel, ein Sinnbild der Kirche, bilden. Die Kuppel wölbt sich über dem Altar, der Christus ist, der Mittelpunkt der Kirche. Werden nun auch noch die Kleeblattbogen selber dementsprechend ausgestattet, so schwindet vollends der störende Gegensatz zwischen dem Äußeren und dem Inneren. (Abb. 17.)

Die konstruktive Einheit zwischen der Gewölbekuppel und dem Unterbau erhält endlich noch eine wichtige Bestätigung durch das glückliche Maßverhältnis beider Teile zueinander. Welches Gewicht die mittelalterlichen Baumeister darauf legten, ist bekannt. An unserem Baldachin beträgt der kleine Sechseckdurchmesser in der Höhe des Gurtgesimses über den Kleeblattbogen von Mitte zu Mitte Mauer etwa 2,68 m. Dieses Maß finden wir nun mit einigen cm Unterschied sowohl im Unterbau als Säulenhöhe, als auch im Oberbau als Scheitelhöhe des Klostergewölbes wieder. Der Kleeblattbogenkranz an sich kommt nahezu der Hälfte gleich. Nur die Arkadenhöhe steht in keinem Verhältnis zu unserem Einheitsmaß. In Zahlen ausgedrückt verhalten sich demnach Unterbau und Oberbau zueinander wie $^3/_5 : {}^2/_5$, das ist nahezu das Verhältnis des goldenen Schnittes. Bei genauer mathematischer Berechnung ergibt sich allerdings eine Differenz von 10—12 cm, die zur Höhe des Kleeblattbogenkranzes zugegeben werden muß. Demnach wäre dieser Teil beim Umbau, den der Baldachin erfahren hat, erniedrigt worden. Dafür sind in der Tat Anhaltspunkte vorhanden, deren erschöpfende Erklärung aber die völlige Entfernung des Verputzes verlangte, der das Denkmal bedeckt.

Wir kommen somit zu dem Endergebnis, daß die Zwerggalerie nicht nur die konstruktive und ornamentale, sondern auch die proportionale Einheit des Baldachins zerstört und müssen sie demnach als eine spätere Zutat betrachten.

In bezug auf die Bekrönung des Baldachins läßt sich aus den vorhandenen Ansätzen an den ehemaligen sechs Giebelrippen (Abb. 14) mit Sicherheit sagen, daß ursprünglich eine solche vorhanden war. Die Rekonstruktion auf Abb. 17 u. 18 ist frei aus den Formen des ganzen Baues entwickelt.

Digitized by Google

Nachdem wir das Urbild unseres Baldachins zurückgewonnen haben, möchte ich zunächst der Frage seiner ehemaligen Bestimmung nähertreten. Es darf als sicher gelten, daß der Baldachin von Anfang an nicht für das Grabmal bestimmt war. Das geht aus der Beschreibung hervor, die die Gesta vom letzteren geben. Hier werden nur drei Teile des Grabdenkmals namhaft gemacht: die tumba honesta, ymaginem formari fecit et altare ad caput eius und zwar zum Preise von 25 Mark. Sowohl der Text als die Preisangabe zwingen uns zur Annahme, daß unser Baldachin damals nicht zum Grabmal gehörte, denn sonst wäre er genannt worden und der Preis dementsprechend höher gewesen. Was damals ein Baldachin kostete, das geben uns dieselben Gesta glücklicherweise auch an. Unmittelbar vor dem Grabmal heißt es, daß Theoderich auch ein Ziborium anfertigen ließ, das ohne die (spätere) Bemalung ebenfalls 25 Mark kostete. Wäre somit noch ein Baldachin über dem Grabmal gewesen, dann hätte das Ganze etwa 50 Mark gekostet und die Grabkuppel wäre auch namhaft gemacht worden.

Es entsteht nun sofort die Frage, ob mit dem Ziborium der Gesta nicht unser Baldachin gemeint sein kann. Diese Frage möchte ich bejahen und unseren Baldachin in der rekonstruierten Form als ein ehemaliges Altarziborium ansehen. Und da aus der Laacher Klostergeschichte nur ein einziger Bau dieser Art bekannt ist, möchte ich darin das ehemalige Ziborium des Hochaltares erblicken [1]). (Abb. 18.)

Es ist bekannt, daß die aus einem einfachen steinernen Tisch bestehenden Altäre der altchristlichen Zeit besonders seit Konstantin d. Gr. vielfach mit einem von Säulen getragenen Kuppelbau überdeckt wurden, die Ziborium hießen. Diese Gewohnheit erhielt sich das ganze Mittelalter hindurch. Neben viersäuligen Ziborien kommen auch sechssäulige vor. So ist z. B. für die Kirche des hl. Demetrius in Thessalonich aus dem 6. Jahrh. ein sechssäuliges Ziborium bezeugt. Ein frühmittelalterliches Beispiel dieser Art finden wir heute noch in S. Marco

[1]) Der Umstand, daß zwei von den sechs Säulen des Baldachins aus Marmor (geschliffenem Kalksinter) bestehen, läßt sich an einem Ziborium auch leicht erklären. Bei levitierten Feierlichkeiten müßten die Gewänder sehr schnell abnutzen, wenn die vorderen Säulen aus der rauhen Lava gefertigt wären wie die anderen.

Digitized by Google

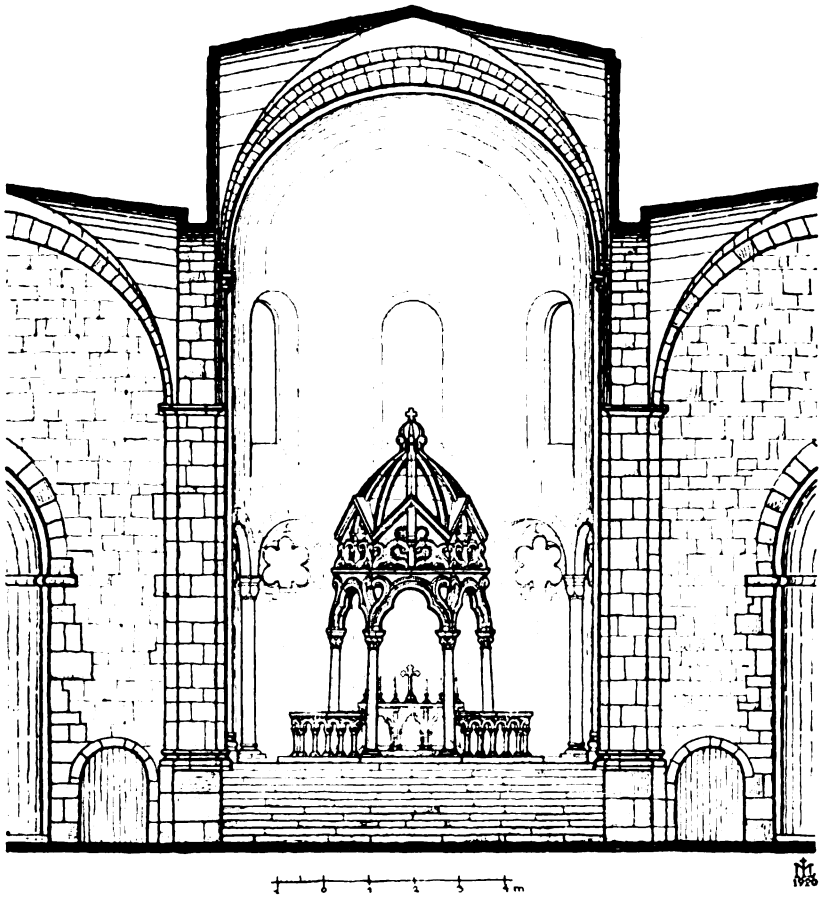


Abb. 18. Ziborium im Ostchor.

in Venedig [1]). Außerdem hat es sicher noch manche andere gegeben [2]).

Unser Laacher Hochaltarziborium haben wir uns nach den Vorschriften der Kluniazensergebräuche, die in Maria Laach

[1]) Abb. bei K. Woermann, Geschichte der Kunst, 3. Bd., 2. Aufl. 1918, Taf. 28 b.

[2]) Es sei mir gestattet, hier auf einen 4 m hohen sechseckigen Säulenbau aus dem Beginn des 3. Jahrh. hinzuweisen, wovon im Tempelbezirk bei Pesch unweit Münstereifel vor einigen Jahren so bedeutende Reste gefunden worden sind, daß eine zuverlässige Rekonstruktion möglich war. Der kleine Bau diente als Kiosk für eine Jupiterstatue. Siehe Bonner Jahrbücher, Heft 125, Bonn 1919, Der Tempelbezirk der Matronae Vacallinehae bei Pesch von Hans Lehner, 74 ff., Abb. Taf. XXXI und XXXIII, Text über den Sechseckbau 144—147 und 116.

Digitized by Google

beobachtet wurden, unmittelbar vor der Hauptapsis zu denken. Diesen mittleren Teil des Ostchores nannten die Kluniazenser pavimentum altaris. Es scheint, daß sogar schon bei der Anlage der Krypta auf ein Altarziborium Rücksicht genommen wurde. Ihre Joche nehmen nach der Apsis hin an Breite stufenweise ab, so daß die in Trapezform angeordneten vier Gurtbogen daselbst auffallend gut die sechs Fußpunkte unseres Ziboriums fassen. Hinter dem Hochaltar in der Apsis stand in unserer Kirche am Ende des 12. Jahrh. das dem hl. Johannes dem Täufer geweihte altare minus, an dem täglich die Frühmesse gelesen wurde. (Abb. 20.)

Das Ziborium der Altäre, besonders das des Hochaltares, war häufig von Schranken umgeben. Auf dem Bauplan von St. Gallen (ca. 820) sind solche cancelli für alle Altäre der Kirche vorgesehen. In Petershausen verbrannten im Jahre 1159 mit dem Ziborium auch die „cancelli qui per totum imaginibus pulcherrimis delectabili opere erant perornati“ [1]). Die älteren Gebräuche von Kluni enthalten die Vorschrift, daß nach der Kommunion des Diakons und des Subdiakons, die sich „intrinsecus inter reclinatorium (Brüstung) et altare“ befinden, die anderen „forinsecus“ zur Kommunion herzutreten sollen [2]). Die Schranken dienten somit auch als Kommunionbank [3]).

Ist die Zwerggalerie, die wir als späteres Einschiebsel in den Aufbau unseres Ziboriums erwiesen haben, einmal in ihrer Eigenschaft als ehemalige Brüstung erkannt, dann enthüllt sie sich auch von selber als eine Zusammensetzung aus den alten Hochaltarschranken. Hierauf deutet zunächst die Höhe von 1 m hin. Ferner die Beschaffenheit der Profilplatte. Sie ist oben auffallend breit und vollständig eben, an der Vorderseite in den Profilen reich und stark unterschnitten, an der Rückseite erheblich einfacher und weniger ausladend. (Abb. 19.) Die ganz flachen Basen, die zierlichen schlanken Säulchen und ihre senkrechte Stellung passen wieder vortrefflich zu einer Brüstung.

Nicht genug damit. Die Brüstung, die wir in unserer Zwerggalerie wiedererkennen, muß ehemals auch die Sechseckform unseres Altarziboriums gehabt haben. Das erkennen wir vorerst

[1]) Mon. Germ. SS. XX 276.

[2]) L. D'Achery, Spicilegium T. I., Parisiis 1723, 678 Sp. 2.

[3]) Vergleiche auch die Schranken rechts und links vom Hauptaltar in der Krypta von Limburg a. d. Haardt, Weihe 1035. Manchot, Kloster Limburg a. d. Haardt, Mannheim 1892, 62.

Digitized by Google

an den drei verkuppelten Basen und Kapitellen der Ecken, die aus einem Stück gearbeitet sind. Das bestätigen ferner die kleinen Bogen an drei Ecken sicher dadurch, daß sie sich an der äußeren, längeren Seite aufrollen (Abb. 3), an der inneren, kürzeren, wegen Mangel an Platz, tot laufen. (Abb. 12, rechte Hälfte.) An zwei anderen Ecken der Galerie sind mit Rücksicht auf ehemaligen geraden Abschluß der Brüstung die Bogen beiderseits aufgerollt gewesen, jetzt aber auf Zusammenschluß in der Sechseckdiagonale zugeschnitten. (Abb. 12, linke Hälfte.) Aus dem Gesagten ergibt sich demnach als Grundform unserer Hochaltarschranken ein Sechseck, das an zwei Ecken offen war. Setzen wir dieses übereck um unseren Baldachin, so erhalten wir auf der Altarachse vorn und hinten eine Öffnung. Für diese Anordnung brauchen wir vier gerade Anfangsstücke, die vorhanden sind. Weiterhin vier Sechseckstücke. Davon haben wir drei in der Galerie noch vollkommen erhalten. Das vierte muß beim Umbau unbrauchbar geworden sein, so daß dafür ein neues hergestellt werden mußte, was durch die Verschiedenheit des Profils bestätigt wird. (Abb. 19, Variante.)

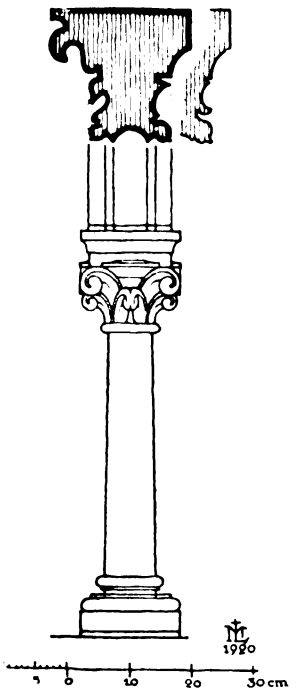


Abb. 19. Querschnitt durch die Zwerggalerie (Brüstung).

Wie verhält sich nun die Länge der Galerie zu den Altarschranken? In der Galerie besteht jede Seite aus zwei Teilen zu je $2^1{}_2$ Bogen. In den Altarschranken hatten diese ihren Platz an den Ecken und den Anfängen. In unserer Rekonstruktion sind auf jeder Längsseite die beiden inneren Teile, ebenfalls zu je zwei Bogen, ergänzt, die beim Einbau in den Baldachin keine Verwendung finden konnten.

Durch die Übereckstellung der beiden Sechsecke wird zunächst eine bessere Anpassung an die Apsis gewonnen, dann aber auch die Zwölfteilung des Oberbaues in harmonischer Weise unten wiederholt, wie wir das z. B. in derselben Weise an gleichzeitigen sechseckigen Taufsteinen finden.

Digitized by Google

Eine wirkungsvolle Ergänzung erhielt das Ziborium mit seinen zierlichen Schranken noch durch den mosaikartigen Fußbodenbelag des Ostchores, wovon jetzt noch Reste im Westchor unter dem Baldachin zu sehen sind. Sie bestehen aus roten und schwarzgrauen Tonplättchen und lassen in ihrer Zusammenstellung folgende Muster erkennen: zwei kreisförmige Bandmuster, zwei verschieden große Quadrat- und Rautenmuster und eines, das sich aus ineinander verschlungenen Kreisen und Quadraten zusammensetzt. (Abb. 20.) Fußböden mit den gleichen oder verwandten Motiven sind bekannt aus Arnstein a. d. Lahn, Sponheim a. d. Nahe, aus der Matthiaskapelle bei Kobern, St. Kunibert und St. Severin in Köln.

Ebenso stimmten die Fächerfenster in den Blendbogen der Ostapsis, die gelegentlich aufgedeckt wurden, gut mit den Formen des Ziboriums zusammen. (Abb. 18.)

Die bisher dargelegten Gründe für die Annahme, daß unser neuentdecktes Hochaltarziborium durch die Gesta des Abtes Theoderich auch literarisch bezeugt wird, bestätigt die geschichtliche Entwicklung der Kunstformen. Dehio datiert den Bau in seinem Handbuche „gegen oder um die Mitte des 13. Jahrh." und gelangt damit ebenfalls in die Regierungszeit Theoderichs von Lehmen hinein. Da dieser aber die Leitung der Abtei in einer Zeit des tiefsten wirtschaftlichen Niederganges übernahm (1256), so wird man die Ausführung des Ziboriums zwischen 1260—70 ansetzen müssen. Dieser späten Zeit entspricht m. E. gut das Rankenwerk am Fuße der Gewölbekuppel, bei dem die Übersetzung des frühgotischen Maßwerkes in die spätromanische Formensprache in ganz überraschender Weise gelungen ist. Man beachte, daß die großen wie die kleinen Ranken außen in derselben Höhe endigen, worin die scheinbar phantastischen Linien ihre gesetzmäßige Unterlage erkennen lassen. Verwandte aber ornamental weniger entwickelte Wanddurchbrechungen zum selben Zwecke finden sich an der sechzehneckigen Rundkapelle des hl. Grabes im Chorumgange des Magdeburger Domes [1]).

In bezug auf den Reichtum der Profile und der Blattkapitelle (Abb. 3 und 21) wird unser Baldachin von der wenig früheren St. Matthiaskapelle bei Kobern noch übertroffen [2]). Auch die

[1]) Flottwell, Magdeburgs Bau- und Kunstdenkmäler, fol. I, Taf. 29.

[2]) Vgl. E. Dronke und v. Lassaulx, Die Matthiaskapelle bei Kobern, Koblenz 1837, mit 3 Tafeln.

Digitized by Google

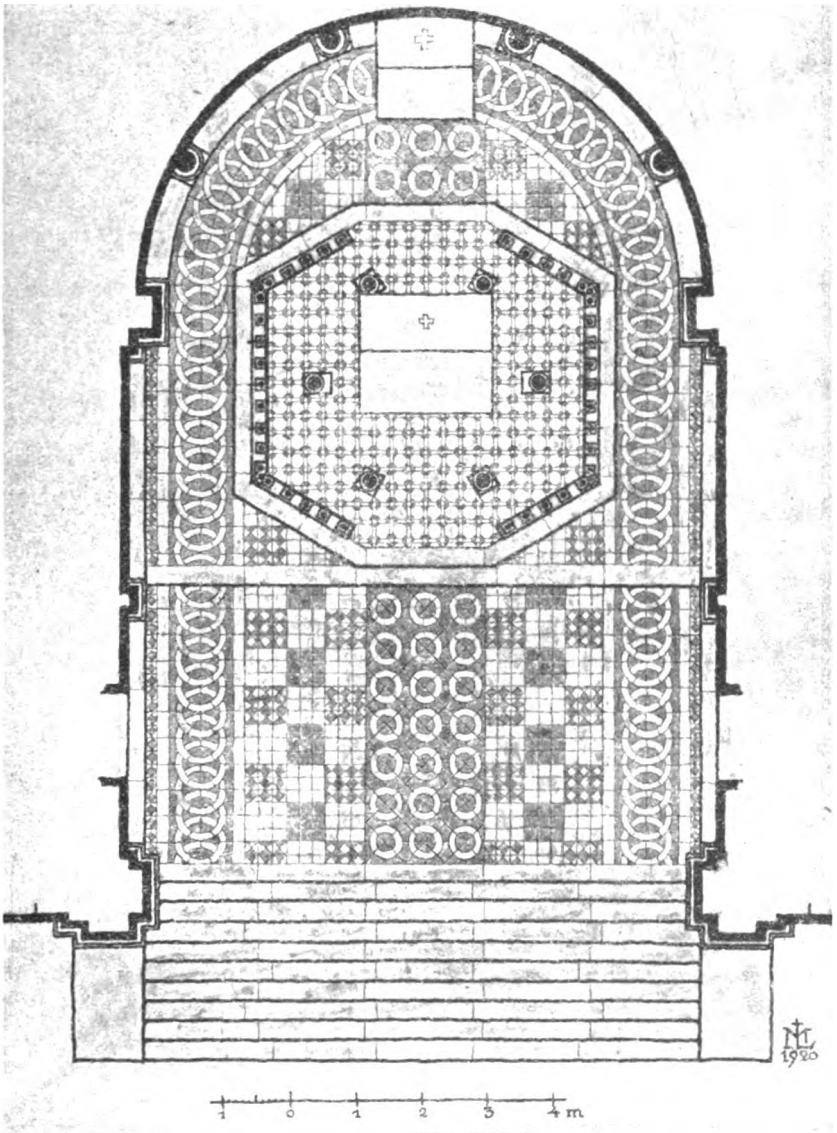


Abb. 20. Grundriß des Ostchores mit Ziborium und ehemaligem Bodenbelag.

Digitized by Google

windbewegten Laubkapitelle zeigen hier noch stärkeren Schwung, ähnlich wie die vollendet feinen frühgotischen Skulpturen des Kreuzganges und Kapitelsaales zu Rommersdorf bei Neuwied.

Und ist der konstruktive Aufbau unseres Ziboriums, Polygon mit Gewölbekuppel, nicht ebenso bezeichnend für die angenommene Entstehungszeit? Im 13. Jahrh. ging das ästhetische Verlangen Deutschlands besonders am Rhein im Gegensatz zu Frankreich mit aller Entschiedenheit nach dem Zentralbau mit beherrschender Gewölbekuppel. Das zeigen uns St. Aposteln und St. Gereon in Köln, St. Quirin in Neuß, die Liebfrauenkirche in Roermond, die Abteikirche in Werden, der Dom zu Limburg a. d. Lahn, die Liebfrauenkirche in Trier, die Schloßkapellen von Kobern a. d. Mosel und Vianden (Luxemburg), selbst die kleine Pfarrkirche von Sinzig a. Rh.[1]). In Boppard deckte man sogar das ganze Langhaus der Severuskirche mit vier Scheinkuppeln ein. Es sind spitzbogige Tonnengewölbe von sechzehn teils rund teils birnförmig profilierten Rippen gegliedert, die vom Mittelpunkte ohne Schlußstein gleichmäßig ausstrahlen. Der beabsichtigte ästhetische Eindruck wird tatsächlich in nicht unbedeutendem Grade erreicht. Die Laacher Benediktiner schufen sich einen kleinen, aber um so feineren Kuppelbau in ihrem Ziborium des Hochaltares. Aus den zierlichen Schranken heraus erhob es sich, pyramidenförmig aufsteigend und trug auf reich profilierten Kleeblattbogen die von Laubranken durchwirkte, schlanke Kuppel, das schützende

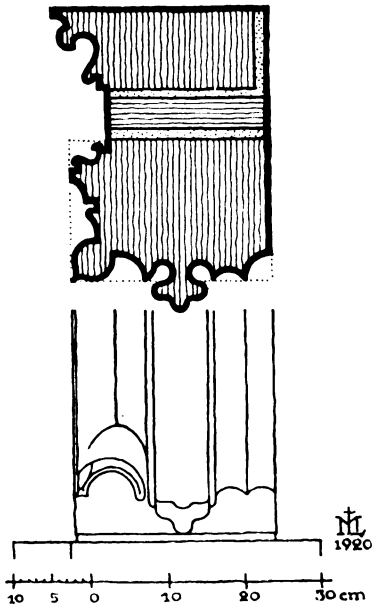


Abb. 21. Schnitt durch den Scheitel der Kleeblattbogen.

[1]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Atlas, Bd. 2, Taf. 207—209.

Digitized by Google

Dach des Altares. Die Zusammenwirkung mit den Blendbogen im Hintergrunde, den in tiefen Tönen leuchtenden Glasfenstern darin, dem hohen Halbrund der Apsis darüber muß vortrefflich gewesen sein.

Vergeblich suchen wir unter dem heutigen Bestande der Denkmäler nach dem Vorgänger oder dem Vorbilde dieses Werkes. Um so mehr reizt die Frage, woher denn unser Meister die Anregung zu dieser künstlerischen Gestaltung seines Ziboriums geschöpft haben mag? Meines Erachtens kommen hierfür am Rhein vor allem zwei Bauwerke in Betracht. Die Kuppel von St. Gereon in Köln und die Matthiaskapelle bei Kobern a. d. Mosel.

Was an unserem Ziborium den stärksten, künstlerischen Eindruck macht, das ist das kühne Aufstreben der zwölf mächtigen Rippen und ihr Zusammenschluß zu einer Kuppel einfachster Proportion; die Breite ist gleich der Höhe. Wiederum ein echt monumentaler Geist, der hier zu Worte kommt. Vergleichen wir hiermit den Querschnitt der Kuppel von St. Gereon und ein Bild, das den Blick ins Innere der Kuppel wiedergibt [1]), so zeigt sich, daß der ästhetische Grundgedanke in beiden Werken derselbe ist: „Reduktion der Kuppel auf ein Rippensystem“ [2]). Bekunden die mit Rippen ausgestatteten Kuppeln in Boppard und Sinzig nicht vorher auch schon den Einfluß „des bedeutendsten Zentralbaues in Deutschland“? (Dehio).

Was außer dem Rippensystem am Laacher Ziborium in bezug auf Dekoration und Konstruktion von St. Gereon abweicht, das finden wir im Inneren der wenige Stunden vom Laacher See entfernten St. Matthiaskapelle bei Kobern. Den Reichtum der stark unterschnittenen Profile und des üppigen Laubwerkes erwähnte ich schon. Im Mittelpunkte des Innenraumes steht hier ein sechseckiger Säulenbau, der unser Ziborium in der lichten Weite nur wenig übertrifft. Der ebenfalls sechseckige Umgang ist von einem orientalisch märchenhaft anmutenden Rippenschirm überspannt. Er entfaltet an den Umfassungswänden ringsum eine Wellenlinie von Schildbogen, deren Linienspiel durch die auf- und absteigenden Wellen der reich profilierten Kleeblattbogenblenden aufs höchste gesteigert wird. Hierbei entsteht ein Bild, das unwillkürlich an das Laacher Ziborium

[1]) Abb. bei H. Rahtgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln. 1911, Bd. II, Abt. 1, S. 30 und 39.

[2]) Dehio, Handbuch V 268.

Digitized by Google

erinnert: die im Umkreis laufenden, reich profilierten Kleeblattbogen auf schlanken Säulchen; die Zwickel, ebenfalls wie in Maria Laach, von Bogen überspannt.

Unsere Altarkuppel ist somit ein echtes rheinisches Übergangswerk, romanisch in der formalen Erscheinung des Unterbaues, frühgotisch in der Konstruktion des Oberbaues, als Ganzes vielleicht das letzte geistvolle Wort des romanischen Stiles am Rhein.

Wann das Hochaltarziborium vom Ostchor in den Westchor übertragen wurde, um hier als Grabbaldachin zu dienen, melden keine sicheren Nachrichten. Die Annahme liegt nahe, daß es im Jahre 1695 bei der früher erwähnten Neuordnung der Altäre geschah.

Um diese Zeit erhielt die Kirche wahrscheinlich auch den neuen barocken Hochaltar, wovon die Pfarrkirche in Andernach noch bedeutende Reste besitzen soll. Bei dem erwähnten Umbau verunstaltete man leider das Ziborium, wohl unter der Einwirkung italienischer Vorbilder, durch Einfügung der heutigen Zwerggalerie. Schwerlich wäre man aber auf diesen Gedanken gekommen, wenn dieselbe nicht schon früher in der Gestalt von Schranken zum Ziborium gehört hätte.

Es wäre m. E. ein sehr lohnendes und dankenswertes Unternehmen, der Zwerggalerie auch heute noch im Westchor ihre frühere Aufgabe als Schranke zurückzugeben. Nicht nur würde dadurch der Baldachin von der Verschandelung befreit, die ihm eine spätere Zeit angetan, sondern auch die wertvolle Figur des Grabdenkmals würde durch die Abwehr vor den Händen unverständiger Besucher geschützt werden. Dieses Schutzes bedarf das Bildnis dringend, soll es seinen schönsten und kostbarsten Schmuck, die alte, einzigartige Fassung, nicht allmählich ganz verlieren.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchungen zusammen. Die Laacher Stifterdenkmäler sind für die rheinische Kultur- und Kunstgeschichte des 13. Jahrh. von nicht geringer Bedeutung. Die 22 Stifterfiguren auf den Chorteppichen und die 42 Abts- und Mönchsbilder an den Sarkophagwänden des Stiftergrabes dienen nicht lediglich dekorativen Zwecken. Sie verkörpern unbewußt auch eine tiefere, geistige Strömung ihrer Zeit. Wie das benediktinische Mönchtum seit dem 12. Jahrh. durch die neuen Orden allmählich in seiner Bedeutung zurückgedrängt wurde, so verlor das feudale Rittertum gleichzeitig durch das

Digitized by Google

Aufblühen der Städte und ihr Bürgertum erheblich an Ansehen. Unter diesen Umständen lag es nahe, daß die bis dahin stärksten Träger des mittelalterlichen Kulturlebens, deren Anschauungen und Interessen vielfach miteinander verwandt waren, sich enger zusammenschlossen. Das Rittertum suchte überdies innere Stärkung und Mehrung seines äußeren Ansehens in der Verherrlichung der Ahnen durch die Dichtung und die bildende Kunst. Ob wohl der Bund zwischen dem benediktinischen Mönchtum und dem Rittertum irgendwo anders so anschaulich dargestellt wurde wie auf den Laacher Chorteppichen und an den Wänden des Stiftergrabes?

Die Kunstgeschichte wird die Stifterteppiche als Beispiel eines seltenen, wenn nicht allein dastehenden Zyklus in die Gattung der Stifterdenkmäler einzureihen haben.

Aus der deutschen Kunst des 13. Jahrh., der Dichtung, Malerei und Plastik ist uns manche Rittergestalt erhalten geblieben, umkleidet vom Zauber echter Lebenswahrheit und köstlicher Ursprünglichkeit. Aber eine plastische Figur, die sich ihr prunkvolles, goldblitzendes Farbengewand aus dieser Zeit so bewahrt hat wie unser Pfalzgraf, ist ein Unikum.

Die gleiche überragende Bedeutung als Werk der Monumentalplastik nimmt das Laacher Stifterbild für den Niederrhein im 13. Jahrh. ein. Fast alle bedeutenden Städte und ihre Gebiete haben aus der Blütezeit der deutschen Plastik neben kleineren Werken auch irgendwelche namhafte Schöpfung der Großplastik aufzuweisen. Die Metropole des Niederrheines bildete hierin merkwürdigerweise eine Ausnahme. Die Lücke wird in Zukunft unser Pfalzgraf, der ja auch als Sprößling der Grafen von Hochstaden dem Niederrhein angehörte, in nicht unrühmlicher Weise ausfüllen.

Die Laacher Stifterdenkmäler bilden einen Teil der Ausstattung, die das Gotteshaus nach seiner architektonischen Vollendung im 13. Jahrh. erhielt. Als höchst originelles Stück dieser Ausstattung haben wir unter dem viel gelästerten Grabbaldachin des Westchores [1]) das polygone Ziborium des ehemaligen Laacher Hochaltares mit seinen Schranken wiederentdeckt und damit der rheinischen Kunst ein gewissermaßen verlorenes Werk zurückgegeben, das m. W. seinesgleichen nirgendwo mehr hat.

[1]) Siehe das abfällige Urteil Dehios im Handbuch IV 201.

Digitized by Google

Die anderen bedeutenderen Ausstattungsgegenstände, die in den Gesta Theoderichs noch angeführt werden, sind leider nicht mehr erhalten. Aus der Art der Kunstwerke — es sind Goldschmiedearbeiten und Glasmalereien — darf man schließen, daß auch diese aus angesehenen Kölner Werkstätten hervorgingen. Das Hifthorn des Pfalzgrafen, das Theoderich allem Anscheine nach bei der Erhebung der Gebeine im Kreuzgange gefunden hatte, wurde zum Reliquiar bestimmt und in Silber eingefaßt. Die Ausführung kostete zusammen mit der Anfertigung einer Statue der Jungfrau Maria in Silber 40 Mark. Der Preis von 50 Mark für ein Armreliquiar in Silber läßt uns an Prachtstücke dieser Art denken, wie sie in St. Kunibert in Köln aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh. aufbewahrt werden [1]). Die durch die Gotik so stark beförderte und in ihrer Zeit so hoch geschätzte Glasmalerei konnte ihren Zauber in den zwei hohen, stattlichen Fenstern rechts und links vom Hochaltar entfalten. Die Teilung der Fenster durch zwei Pfosten in drei Felder gestattet sowohl an große, übereinander stehende Figuren wie an vierpaßförmige Gliederung mit kleinfigurigen Szenen darin zu denken. Beide Arten haben wiederum in St. Kunibert in Köln hervorragende Vertreter aus der Mitte des 13. Jahrh. [2]).

Alles zusammen gestattet uns einen lehrreichen Einblick in die Innenausstattung der Laacher Kirche im 13. Jahrh. Was wir heute noch davon besitzen, das Hochaltarziborium, das Stiftergrabmal und in den Inschriften einen Übersichtsplan über die ehemaligen Chorteppiche ist bedauerlich wenig. Wenn wir von der Qualität dieser Werke einen Schluß auf das Verlorengegangene ziehen dürfen, so stand die Gesamtausstattung auf der Höhe der durch den Bau und Vollendung des Münsters grundgelegten Laacher künstlerischen Tradition.

[1]) Abb. bei W. Ewald und H. Rahtgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 1916, Bd. 1, Abt. 4, S. 306.

[2]) Abb. bei Rahtgens a. a. O. Taf. 22 und S. 275.

Digitized by Google

Kopf der Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. († 1095).

Digitized by Google

Digitized by Google

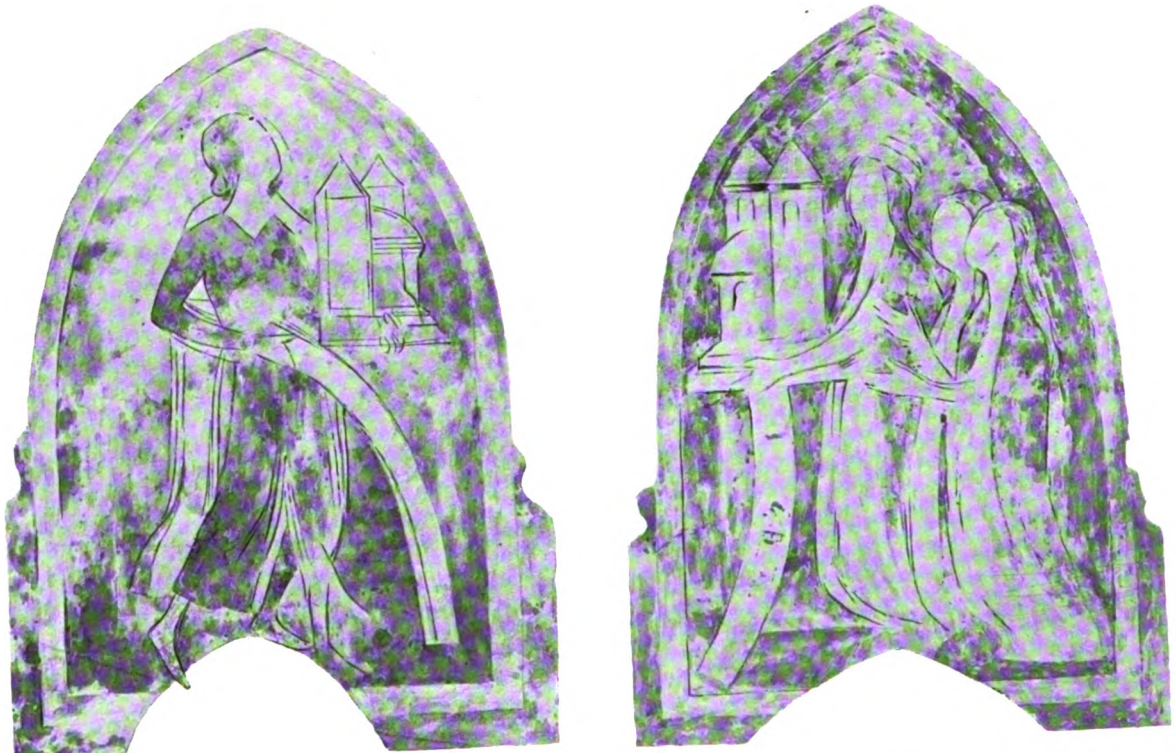


Abb. 2. Stifterbildnisse im Ostchor des Münsters zu Neuß (nach P. Clemen, Die roman. Monumentalmalerei, S. 472).

Tafel II (S. 4/5).

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Grabdenkmal Pfalzgraf Heinrichs II. mit dem Baldachin im Westchor.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Sarkophag und Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Aufnahme Rose, Bonn a. Rh.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Vorderansicht).

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb 6. Grabfigur Pfalzgraf Heinrichs II. (Profilansicht).

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Kopf der Madonna von Kendenich.
(Aufnahme des Schnütgen-Museums in Köln.)

Abb. 10. Madonna der Johanneskirche in Lüttich.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 073590083

Digitized by Google